REAL MUSEO
BORBONICO

REAL
MUSEO
BORBONICO

DESCRITTO ED ILLUSTRATO

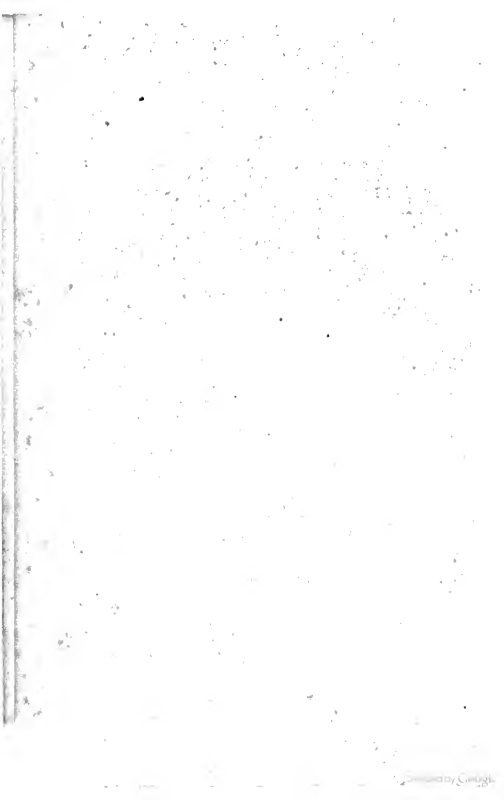
DA

ERASMO PISTOLESI

SOCIO CORRISPONDENTE DELLA REALE ACCADEMIA
BORBONICA DI BELLE ARTI IN NAPOLI
E
MEMBRO DELLE PIU' RAGGUARDEVOLI ACCADEMIE DI EUROPA

VOLUME QUARTO

ROMA
TIPOGRAFIA GISMONDI
1841

A. La Volpe dis. G. Gerotti inc.

ANTICO DIPINTO

ANTICO DIPINTO (1)

Nelle tre figure espresse in questo dipinto in atto di udire , tutta l'attenzione è rivolta verso la donna sedente, la quale con esempio forse nuovo ne' monumenti tocca colle due mani due lire o cetre diverse. L'una ne sostiene ella colla sinistra e l'altra ha poggiata sul sedile medesimo e sostenuta nella sua sommità da un pezzo forse di legno che ne impedisca il barcolare.

È rimarchevole la figura curva de' due musicali istrumenti (2) di cui la donna fa uso , e visibilissima la maggiore attenzione ch'ella mette nel toccar colla destra le corde della lira giacente.

Questo singolar dipinto mi fa rammentare delle espressioni latine *intus et foris canere* che usavansi appunto parlandosi de'suonatori di cetra, e che sono così spiegate da Asconio Pediano nel comentare la terza delle Verrine di Cicerone : *Quando si suona la cetra , l'una e l'altra mano de' suonatori ha il suo uffizio : colla destra essi fanno uso del plettro , e ciò dicesi suonar fuori ; colle dita della sinistra toccan le corde , e questo è il suonar dentro* (3). Molti eruditi hanno data

(1) La descrizione d'un tal dipinto appartiene a Francesco Maria Avellino Tom. 1 tav. 30 (Napoli 1824).

(2) *In curva recines Syra Latonam, et celeris spicula Cynthiae* Orazio lib. 3 Od. 38.

(3) *Cum canunt citharistae utraeque manus funguntur officio dextra plectro utitur, et hoc est foris canere: sinistra digitis chordas carpit, et hoc est intus canere.* Ad Cicer. in Verr. lect. 11 lib. 1 cap. 20 edit. Schiitzii.

una spiegazione più sottile che vera di queste espressioni, e credono usate le voci di *suonar dentro* o nel senso di suonare colla sinistra mano, detta talvolta interna, o nel senso di esprimer suoni men chiari, e che fossero quasi destinati ad essere ascoltati dal solo citarista (1). Ma basta por mente alla forma curva della lira, ed alla situazione di essa mirabilmente espressa nella nostra pittura per subito veder sorgere massima luce a queste parole (2). In fatti tenendosi la lira nel modo che la parte convessa ne corrisponda alla sinistra, questa mano è obbligata a suonar dentro, introducendosi nell' istrumento, mentre la destra non vi penetra, e *suona fuori*, toccandone le corde sporgenti sul lato concavo. E se non di tutte le lire può dirsi che sieno state curve, sarà poi sempre vero che tutte avranno così avuta la loro parte men principale interna che riguardava la destra del suonatore. Non vogliam tralasciare di rammentare a' leggitori, che l'occasione, in cui Asconio Pediano parlò dell'indicate due frasi fu appunto la menzione che fa Cicerone di un celebre citarista della città di Aspendo in Pamfilia, il quale era giunto all'eccellenza di suonar solo *dentro*, vale a dire di eseguire le due parti attri-

(1) Queste sono le spiegazioni che danno di tali voci il Tornebo nel cap. 46 del libro XXVIII de' suoi *adversaria*, a Celio Rodigino lect. antiq. lib. IX cap. 10.

(2) Le diverse figure delle lire e delle cetre tratte dagli antichi monumenti trovansi precisamente raccolte dal Bianchini nel suo opuscolo: *De tribus generibus instrumentorum musicae veterum organicae.* Sarebbe possibile ampliare di molto e rettificar questo utile lavoro sulla scorta de' monumenti.

buite alla destra ed alla sinistra, colla sola sinistra, ed a cui avevano perciò gli Aspendii eretta una statua, che fu poi rapita da Verre (1).

La nostra citarista ci sembra appunto l'inverso del suonatore di Aspendo. Non solamente essa suona dentro e fuori con due mani, ma il fa anche con due cetre distinte, nè essa fa uso di plettro, ma delle dita sole. E pare che l'attenzione che desta questo modo novello ed insolito, sia veramente pinta nel volto delle figure che sono ammesse ad udire il concento delle due cetre.

Può notarsi che sebbene altra volta erasi ripreso, anzi formalmente condannato colui, che cominciò ad abbandonare il plettro per suonare la lira colle sole dita, pure fu di poi ascritto a perizia il suonar la lira senza plettro, e venne per tal capo appunto lodato Epigono nativo di Ambracia, ed ascritto alla cittadinanza di Sicione.

Nulla dirò della grazia ammirabile di questa bella composizione, poichè essa da se si manifesta.

(1) Cicerone parlando di questo furto di Verre fa uso di un giuoco di parole assai difficile a rendersi colla stessa leggiadria nel nostro idioma: *Atque etiam* (egli dice) *illum aspendium citharistum, de quo saepe audistis id, quod est graecis hominibus in proverbio, quem omnia* intus *canere dicebant, sustulit,* et in intimis *suis aedibus posuit: ut etiam illum ipsum artificio superasse videatur.* Tutta la forza del giuoco è riposta nelle due parole *intus* ed *intimis*.

NETTUNO

E

AMIMONE (1)

Amimone fu una delle cinquanta Danaidi che uccise Encelado suo marito la prima notte delle nozze, ciò ad esempio delle altre Danaidi. Danao suo padre avendola mandata ad attinger acqua ad un fonte, essa lanciò un dardo contro un cervo, con sì poca destrezza, che il dardo ferì un Satiro che dormiva. Il Satiro, ferito dal colpo, le corse dietro, e volea abusarne per punirla; Amimone implorò il soccorso di Nettuno, il quale la liberò dalle persecuzioni del Satiro, ma in compenso della conceduta protezione le chiese amore. Tanto rilevasi dalle parole che Eschilo pose in bocca del nume in un dramma satirico di cui ci sono arrivati due soli frammenti:

Sposa il destin ti vuol, ma sposa mia

Da ciò trasse partito il pittor Pompeiano. E franco è il lavoro, grandiose le forme, segnatamente del nume; nè si sa ancora indicar la cagione, onde tante poche statue sieno a noi pervenute del Dio del mare, cui pur si rendevano anticamente tanti omaggi e nella Grecia e nell'Italia, di cui si celebravano tante feste, ed il quale or-

(1) Dipinto di Pompei.

G. Maresigli dis. P. Trasmondo inc.

NETTUNO ED AMIMONA

navasi con tanti pubblici giuochi, anzi leggiamo in Belgrado aver esso in cura i mari ed i giuochi equestri (1). Dunque giacchè i monumenti statuari rappresentanti Nettuno si sono resi quasi rari, un maggior pregio ridonda sul dipinto che espongo.

Esposta la narrazione dell'avvenimento di Amimone, su di essa null'altro resta a dire, meno che una seconda opinione prodotta da' Mitologi. Essi dicono che avendo questa Danaide forti rimorsi per l'uccisione di suo marito, si ritirò nei boschi, dove volendo uccidere una cerva ferì un Satiro che la inseguì, e del quale ella divenne preda, malgrado Nettuno da essa implorato. Aggiungon poi che fu la sola tra le Danaidi che non partecipò alla punizione delle sue sorelle, perchè in occasione di grande siccità erasi pigliata molta cura per procurare acqua alla città d'Argo; così Igino segnatamente.

Il dipinto esprime la vaga donzella in atto di correre al dio del mare, scalza e nuda tutto il corpo, se non quanto un peplo da lei alzato colla destra, per esser meno imbarazzata in fuggire, la ricopre dalla metà della sinistra anca in giù. Una tal movenza non è delle più facili, e l'andamento del peplo, onde coprire quelle parti riserbate al pudore è giudiziosamente alzato, indi ne-

(1) Illustrazione del trono di Nettuno esistente in S. Vitale di Ravenna (Cesena 1766). Ivi si parla lungamente della potenza di questo nume ed incontransi varie opinioni ed erudite questioni sopra l'etimologia del nome di Nettuno.

gligentato, a fin di far conoscere più la natura, che l'arte. Gli antichi pittori aveano in vista alcune cose, ch' oggidì vengono trascurate, o non concepite: sono di poco momento, ma sufficienti ad esprimere la verità; cosa che rinviensi in pochi dipinti. Ella arrivando al re dell'onde gli protende la mano in atto d'implorare aita. Non solo l'azione indica il perturbamento e il desiderio dell' inorridita Danaide, ma bensì il volto, su cui leggesi quello smarrimento, quell' ansietà di salvarsi dalla persecuzione del Satiro lascivo. Quantunque un tal movimento sia comune a molti dipintori, quello del Pompeiano è con tal decenza condotto, che ben vi si ravvisa, esser egli provetto nell' arte. E se Amimone implora aita, essa prontamente l'ottiene, poichè Nettuno con quell' aspetto che pietà disserra, le porge la destra dalla rupe dove siede; e tutta negli occhi gli trasparisce quella compassione, onde viene spinto ad accogliere la fuggitiva donzella. Essa ha i pendenti alle orecchie, ed il crine imprigionato in un reticolo: la bellezza del suo corpo, la concinnità che osservasi nella disposizione delle braccia e delle mani è mirabile; e sorprendente, siccome dissi, la espressione del volto, il magistero con che sono trattate le pieghe del peplo.

Nettuno ch' era una deità tutelare dell' Attica, e che i posteriori artefici rappresentarono ignudo, con più convenienza riguardo al soggiorno, che i mitologi gli assegnarono, potrebbesi da

taluno supporre, che il vederlo qui col manto abbia qualche rapporto coll' etimologia recata da Varrone (1) e da Cicerone (2), che lo voglion così detto a *nubendo*, cioè dal *coprire* o *velare*, perchè il mare copre come d'un velo la terra sottoposta: ma questo pensiero sarebbe ancor più ricercato della etimologia medesima, la quale sembra assai men probabile della Scaligeriana, che deduce *Neptunus* dal greco Νιπτόμενος, *lavans*. Di fatti la virtù di purificare, anche in senso mistico, che davano gli antichi alle acque marine, è un attributo che può facilmente aver dato luogo ad un epiteto antenomastico del Dio del mare. I Greci che lo disse Ποσειδῶν, ebber riguardo a tutto l'elemento umido che somministra a *bere* a' viventi. Le altre etimologie del nome di Nettuno posson vedersi nell'Etimologico di Vossio. Quel che interessa si è di contemplarlo nel dipinto, nudo e col manto sottoposto alle anche, acciò l'asprezza del sasso non lo molesti o incomodi (3); manto, che gli copre solamente la coscia e la gamba sinistra. In tal foggia messo può lo spettatore contemplare la spalla e l'ampio petto, che fin da' tempi Omerici furono caratteri propri al nume del mare (4). Pur troppo è vero che fra i tre fratelli, figli di Saturno, che fra loro divisero l'im-

(1) De Lingua Latina lib. IV.
(2) De Nat. Deor. lib. II.
(3) Così comparisce in molte monete. Vedi Eckel. num vet. anecd. pag. 56.
(4) Iliade II. v. 478.

pero paterno, furono dagli antichi sempre effigiati con fisonomia di volto alquanto fra loro consimile, poichè il Nettuno del prodotto dipinto ha molta somiglianza con Giove, da me prodotto in questo Museo, e nell' opera intitolata il Vaticano. Vero si è che ciascuno ebbe il suo proprio carattere, onde distinguerli; e la maestà, il crine diviso distinse Giove, sempre tranquillo e sereno: il volto men rotondo ed il crine che par bagnato, fece conoscere Nettuno: il torbido e il feroce aspetto, cui i capelli, che velano quasi la fronte, aggiungon terrore, fu il modo onde si rappresentò il re terribile dell'Averno (1). Da tali contrasegni ben si ravvisa il fratello dell'onnipossente, lo scuotitore della terra, il gran Nettuno, e asserisco, che tal figura è la più bella che a noi sia restata fra le antiche pitture, e in essa non posso a meno di non ammirare il sapere dell' artista inteso a rappresentare la musculatura con quella perizia che la diligente osservazione del nudo, e l'imitazione de'grandi modelli gli avevano procurata; per cui non violenti contorsioni, nè incavamenti musculari, nè curve fuor di natura, ma un placido movimento di fibbra, propria di un

(1) Winkelmann nella Storia delle Arti tom. 1. p. 349 indica questa conformità di volto fra *Plutone* e *Giove*. Seneca parimente nell' *Herc. Fur.* v. 732 parla della somiglianza fraterna distinta in Plutone:

Dira maiestas Deo,
Frons torva, Fratrumque tamen speciem gerat,
Gentisque tantae.

Nume, che vinto dalla forza irresistibile d'Amore, già arde tutto per la scellerata figlia di Danao; scellerata, perchè ebbe cuore spietato di uccidere il proprio sposo la prima notte del suo maritaggio.

L'algosa deità con la manca tiene il poderoso tridente, datogli un dì da'Ciclopi (1), e per cui è detto da Pindaro, *Branditor di Tridente: fornito di Tridente; compiacentesi del Tridente* (2). Oltre il tridente è simbolo del Nume il delfino, pesce riputato amico dell'uomo, e che meritò dalla gratitudine del dio delle acque un luogo fra le costellazioni. E circa l'uno e l'altro simbolo mando chi legge a consultare Eratostane (3), e ciò che dicono a proposito de'precitati simboli di Nettuno gli espositori delle gemme del Duca d'Orleans (4), i quali per altro con idea molto inadequata dell'arte di simboleggiare degli antichi, han creduto che il tridente di Nettuno non sia che uno scettro così variato per distinzione arbitraria da quello delle altre divinità. Il tridente fu attribuito dagli antichi al Dio del mare, come un'arma propria a quei tempi de' marinari e de' pescatori, che adopravanla nella pesca de'più grossi pesci.

(1) Giove, Nettono, Plutono avendo ricevuto socrorso dai figliuoli della Terra, liberati dal Tartaro, o colle armi che apprestarono loro i Ciclopi, vinsero Saturno e i *Titani*: questi ultimi confinati nel *Tartaro*, furono dati in custodia a'*Centimani*, e così *Giove* tenne il comando del Cielo, *Nettuno* quello del mare, *Plutone* quello dell' inferno (*Apollod.* 1 *pag.* 15).

(2) *Olymp.* Od. 1.

(3) *Catasterismi* Cap XXXI.

(4) Tom. 1. num. 56.

Ne parla Oppiano, Esichio, Polluce. Il mosaico di Palestrina offre due pescatori armati di tridente per la pesca forse de' coccodrilli: i lessicografi latini ci danno la medesima idea della *fuscina*; e secondo l'autore dei *Catalecta*, si diè questo nome anche al tridente di Nettuno, *Neptuni fuscina telum*.

In testa porta la *causia* usata dagli uomini di mare e da questa scendono inanellati i capelli. In altro incontro parlai della *causia*, per cui m'astengo di tornare a dire il già detto: folta ed incolta barba gli ombreggia il mento; tutto armonizza e tutto rende il dipinto oltre ogni dire pregievole, sì se deesi aver riguardo al favoloso avvenimento, sì se prendesi ad esame la composizione per se stessa semplicissima, nonchè il disegno, il colorito, la viva espressione. Quanto ho detto è poco, onde a dovizia far conoscere di qual merito erano gli antichi dipinti, in qual pregio debbonsi tenere, e qual ferace ingegno fu quello de' primi dipintori, poichè maestri d'ogni genere di mitologia, s'appigliavano a trattare argomenti di sì leggiera entità, che a' dì nostri o non si conoscono, o non si reputano degni del loro pennello. Ed intanto mercè l'invenzione del fresco Pompeiano abbiamo appreso di qual animo crudele fosse stata Amimone; quale avventura in seguito le sovrastò; e come ottenne commiserazione dal fratello di Giove. Quanto ritrarrebbero d'utilità i seguaci di Apelle, se dedicassersi ad esaminare l'an-

A. De Volpe dis. *L. Del Medico inc.*

DUE QUADRI

uno di Guido, e l'altro di Luini

tico, e segnatamente in quella parte che riguarda il soggetto, la composizione, l'espressione. Il Vinci, Raffaele, Michelangelo, e gli altri primi delle diverse scuole, sull'antico si perfezionarono, nè lungi andarono dalla bella natura.

GESU' CHE DORME (1)

IL BATTISTA (2)

Semplicissimo è il primo soggetto, però da ascriversi alla terza maniera di Guido, che siccome ognun sa, non è la migliore. Gesù bambino dorme, ed è pur vago di colore, nel concetto grazioso, verissimo nell' espressione; soggetto, che Guido ripetè più volte per divote persone e per monache. Non ostante dilicato e tenerissimo è il colorito del Dio fatt' uomo, e quel riposo, quell' abbandono al sonno è sì al vivo espresso e con tanta facilità, che sembra piuttosto vero sonno. Sì belle cose lasciano però qualche cosa a desiderare, cioè un poco di studio e di esecuzione nelle estremità. Pur troppo è vero: un picciolo quadro che si ha da vedere da vicino, e questo è di tal natura, ha da essere finito, perchè quanto accostasi sott' occhio non ha da comparire indicato. Il grande effetto è il prodotto di pochi

(1) Di *Quido Reni* in tela, alto palmi 2 once 8, largo palmi 1, once 4.

(2) Di *Bernardino Luino* in tavola, alto palmi 2 once 2 e mezza, largo palmo uno, once 7 e mezza.

mezzi, ed il principal merito è di far molto con poco (1). Gli emblemi della morte e passione stanno d'intorno a Gesù, disposti a ricordare il mistero di nostra redenzione, emblemi che fin dall'eternità erano predestinati al uomo Dio. Qui gli accessori non possono essere meglio indicati: fanno risaltare il soggetto, nè l'offuscano, nè ne scemano l'attenzione; entrano nella composizione, e risvegliano l'idea, quantunque Gesù dorma, de' suoi futuri patimenti, fin di spirare per noi su d'un duro legno di croce.

Il secondo quadro è il Battista che predica nel deserto (2). Avea circa 30 anni quando incominciò a predicare: *Fate penitenza*, dicea, *perchè il regno de' cieli è vicino*. Gli abitanti di Gerusalemme, della Giudea, e di quelle terre, cui bagnava il Giordano, accorrevano in folla per udirlo, ed egli li battezzava nell'acqua del fiume, dopo avere confessato le loro colpe. In esso l'espressione è in tutte le parti conveniente all'argomento. Luino avea una organizzazione felice, nobilmente sensibile, e concepiva tutto in bello, con energia e con elevazione; guai a chi non ha tanto, poichè gli sforzi degli artisti non producono che uno sterile calore di testa. Luino adunque, imitatore del Vinci, si è tanto approssimato in questa

(1) Eccellenti sono quegli artisti, siccome quegli scrittori, che hanno più pensieri che parole, e fanno pensare più di quello che dicono.

(2) Era figlio di Zaccaria della tribù di Levi, e di santa Elisabetta, cugina della Madonna.

tavola al fare del suo maestro, che sembra del tutto un'opera di Lionardo. Giovanni predica nel deserto, e tale opinione hanno di lui, che da tutti reputasi il Salvatore annunziato dalle profezie: a lui deputarono per saperlo; e' rispose: *Io sono la voce di quello che grida nel deserto.* La figura espressa denota a meraviglia quanto del precursore ci avvisan le sacre carte, cioè ricoperto con peli di cammelo, stretto a' lombi con una cintura di cuojo, ed ha pure i capelli ad uno ad uno sfilati, e le carni così impastate, come se i colori l'uno nell'altro fossero piuttosto fusi che mescolati, ed i peli di quella pelle che lo ricopre ad uno ad uno marcati e piumosi nel tempo istesso non si possono con più diligenza e con più finitezza dipingere, che come si vedono in questo quadretto.

E se dissi essere i colori piuttosto fusi che mescolati in imitare la carnagione, il dissi a lode del Luino, poichè la carne nel Battista arida e rizza per l'austera penitenza lascia non ostante penetrare per li suoi pori impercettibili una parte di luce fino al primo strato della pelle, donde riflessa con dolcezza eccita agli sguardi vivezza e verità; e le insensibili curvature della carne, non che la sua trasparenza, lasciano scoprire le vene, spandono su le mezze tinte o su' mezzi lumi gradazioni leggiere di turchino, e conducono per dolci sfumamenti fino a' toni più risplendenti della pelle. Vi vuole per rappresentarli un talento singolare, e un'organizzazione delicata che sappia

ammirare le delicatezze della natura; tal dono ebbe il Luino.

Mi faccio strada a parlare di Guido dietro le tracce di Landon, indi di Luini dietro il sapere di Guillon; lodate le opere, vanno lodati eziandio gli autori di esse. Nato il primo in Bologna il 1575 fu dal principio indirizzato alla musica da suo padre Daniele, che con buona fama esercitava quell' arte, ma poi diedelo ad allevare a Dionisio Calvart pittore Fiammingo. Contava appena il ventesimo anno, quando volle la sua buona ventura, ch' egli fosse ricevuto nella scuola de' Caracci. Memoranda è la lezione che Annibale Caracci diede a Guido sulla maniera del Caravaggio, che faceva allora tanto strepito (1). Tosto sì Annibale che Lodovico cominciarono meravigliosamente ad amarlo, ed assisterlo in preferenza di tutti gli altri scolari, poichè non tardarono essi a scoprire nel nuovo discepolo non solamente le più rare disposizioni per la pittura, ma puranche altezza di mente, non che dolcezza e modestia nella condotta, e soprattutto un amore d'onore e di gloria, che nobilitava le prime produzioni del suo pennello. Lasciato da una banda il fare del Calvart, tanto disadattato all'indole del suo ingegno, fecesi ad operare per una

(1) Si omettè, essendo stata prodotta altrove. Il discorso fè una indelebile impressione in *Guido*. Allorchè operava sotto gl' insegnamenti del Fiammingo, seguiva la maniera forte e scura del Caravaggio, ma l'autorità ed i consigli del nuovo precettore ne lo distolsero, e fu questo il primo bene di cui andò debitore alla benevolenza de' Caracci.

via a quella totalmente opposta, e all' ignobile composizione de'Caravaggeschi sostituì una composizione elegante, nobile ad un tempo, invece del colorito duro e terribile di quella scuola, ne adoprò uno tenero e delicato, ed alla distribuzione di luce ristretta e vibrata, ne oppose una larga ed armoniosa (1); e per essere appunto del tutto contraria a quella del Caravaggio incominciò a ingenerare stupore, e finì ottenendo unanimi suffragi dagli uomini di buon gusto. Ed appunto una tal maniera dolce e delicata parve al Giuseppino (2) emulo del Caravaggio, che in que' dì teneva in Roma il primato della pittura, la più sensibile ed efficace critica al fare aspro ed oscuro di quel pittore, ed incominciò a dar voce alle opere di Guido più per odio del suo emulo, che per l'amore del bell' ingegno di quel giovine pittore, cui dava risalto a'suoi lavori nobili ed eleganti un colorito vero tenero dilicato, una distribuzione di lumi magnifica ed armoniosa, e tutte le grazie del pennello.

(1) Il colorito relativamente all' insieme consiste in una condotta di toni legati opposti tra loro e degradati con giusti sfumamenti a proporzione de' piani che occupano gli oggetti: la disposizione de' colori dev' essere come quelle delle figure: una figura dev' essere la principale nella composizione: così un colore vi deve esser dominante e un tono esservi generale; senza di ciò non vi sarebbe armonia.

(2) Cioè *Giuseppe Cesari*, conosciuto sotto il nome di *Gioseffino* o di *Cavaliere di Arpino*. Caravaggio volendosi battere con esso, si scusò dicendo, ch'e' non si batteva con chi non era cavaliere; v'è chi dice, essere stato il Caravaggio uomo detestabile in pittura e in morale.

Paolo V allora Pontefice allettato dalla fama che procurò a Guido questa lotta per lui vantaggiosa con quel dipintore di tanta fama, volle veder le sue opere, e ne restò oltremodo invaghito. D'allora in poi lo ebbe tanto caro, che quantunque in quella eccelsa dignità ed in mezzo a sì gravi affari, pur tuttavia si piaceva moltissimo di vederlo lavorare, ed usava con lui tanto famigliarmente, che l'obbligava spesso a coprirsi in presenza sua; ed ecco, primo dono della fortuna, il giovane artista nelle affezioni di Paolo alle arti belle oltremodo munifico. Nondimeno, in mezzo a'favori de'quali veniva colmato, avendo avuto motivo di essere mal contento del Tesoriere del papa, partì di Roma segretamente, e si recò a Bologna. Durante quel breve lampo di avversità dipinse i due più famosi suoi quadri dell'apoteosi di san Domenico, e del massacro degli innocenti che sollevarono al più alto grado la riputazione di Guido. Ivi il disegno è generalmente corretto, e quando no, e compensato da un' ammirabile finitezza: le figure d'uomini non hanno sempre un fermo carattere, ma le donne sono piene di grazia e i putti d'un' ammirabile naturalezza; le carnagioni sono chiare. I prefati lavori, pe'quali venne preferito a Ludovico Caracci, posero il suggello alla riputazione di Guido; e qui ci viene all' animo una trista considerazione, e si è, che se quelle avversità gli avessero più lungo tempo durato, avrebbe certamente Guido a pro-

fitto dell' arte lasciato più gran numero di opere e meglio condotte.

Il papa, afflitto per la partenza d'un artista cui distinto aveva sì onorevolmente, ordinò al legato di Bologna di fare in modo che prontamente tornasse in Roma; la fortuna tornò nuovamente a sorridergli. Venne; ma fu d'uopo intavolare una specie di negoziazione, onde a ciò persuaderlo. Dura ancora la memoria del trionfo di Guido in questo suo ritorno alla capitale del mondo cattolico, perpetua sede delle tre arti sorelle. Preceduto dall' aura lusinghiera de' favori del papa, il suo ingresso ebbe tutta la pompa dell' entrata d'un ambasciatore; perciocchè moltissimi cardinali mandarongli incontro le loro carrozze fino al Ponte Milvio, e la somma gioja che dimostrò il papa, nel rivederlo mise il suggello a queste sue glorie. Non bisogna però omettere, che quanto egli era dolce e modesto come uomo, altrettanto era delicato e fiero come artista. Mai si avvilì a prezzolare su i suoi quadri: mandavali senza stipolarne il valore; contentavasi di quanto gli davano. Lavorava mai sempre con decenza e con una specie di maestà: coperto d'un ricco manto ripiegato sul braccio sinistro, faceasi servire da' suoi allievi, che alcune volte arrivarono a dugento; non volle però mai che niuno di loro ponesse mano a qualche suo quadro, dicendo, che *un quadro non può farsi bene che da una sola*

mano. Fu uno scoglio a qualunque lode, nè mostrò mai lettere o poesie che gli si dirigevano.

Nè alle sole dimostrazioni d'affetto si trattenne il buon animo di Paolo V verso di lui, perchè volle anche arricchirlo di ricchissimi doni. Il Guido riprese il corso de' suoi lavori; ma, poi ch' ebbe fatto un numero grande di dipinti pel papa e per parecchie chiese, provò nuovi dispiaceri che l'obbligarono a ritornare a Bologna; ivi terminò alcuni quadri lasciati da prima imperfetti. Attese in seguito all' arte sua con nuovo ardore, ed i suoi lavori furono sì ricercati, che, per ottenerli, era d'uopo chiederli lungo tempo prima. Niun sovrano v'era, niun personaggio illustre, che non volesse avere alcuna produzione del suo pennello. Ben tosto venne chiamato a Mantova, in cui fece parecchi quadri, e di là a Napoli, dove gli erano stati proposti considerabili intraprendimenti. Ricco di fortuna e di fama, applaudivan tutti a' parti del suo pennello. Ciò produsse una effrenata gelosia, un invidioso accanimento. E dove trovasi cosa peggiore dell'invidia? Non è fuor di proposito ricordare quanto avvenne al pittore di Efeso, il grande Apelle. Veniva invidiato per la celebrità di sua arte da Andifilo discepolo di Ctesidemo mediocre pittore. Il fuoco dell'invidia fecegli adottare la calunnia, onde subitamente rovinarlo. Profittando dell'umor sospettoso di Tolomeo e della casuale assenza di Apelle, gl' insinuò ch' esso erasi allon-

tanato dalla corte, per rivoluzionar Tiro, e ch'era colpevole dell' insurrezione di Prusa. La calunnia percorrendo i suoi gradi, giunse allo scopo dell' oppressione, giacchè Tolomeo segretamente ordinò, che fosse reciso il capo a quel genio dell'arte; ma in tempo avvertito Tolomeo di quest' ingiustizia, donò cento talenti ad Apelle, ed il calunniatore Antifilo fu invece suo schiavo (1). Che tanto avvenisse a Guido in Napoli, no; ma fu tale l'invidia degli altri pittori, ch'e' vedendo dall' alto la tempesta, e conoscendo che le scandalose brighe de' suoi emuli poteano più che la generosità de' suoi protettori, di nuovo tornò a gustare l'antica tranquillità in Roma; ed infatti se avesse saputo approfittare de' vantaggi cui la fortuna gli presentava, e di cui niun artista italiano godè quant'egli, sarebbe stato costantemente il più felice degli uomini. Con tanta nobiltà di pensare e di agire, dice Milizia, e da uomo e da artista, e con tanto disinteresse, si degradò colla passione del giuoco di grande interesse: giuocavasi in una notte il capitale d'un artista di prima classe; aduggiò quanto di bene dagli uomini, dal cielo, dalla fortuna aveva sortito in dono. Landon soggiunge, che più non v'ebbe per esso nè gloria, nè riposo: la detestabile passione gli perturbava la vita; distrusse ad un tempo il grande

(1) Questo fatto viene riportato da Luciano con uno stile molto patetico e nel tempo stesso molto prolisso; per servire alla brevità non lo trascrivo.

amore che avea per la pittura e quella riputazione di cui era stato tanto geloso. Oltre perdere considerabili somme, contrasse debiti cui non poteva piú pagare. Misero, disprezzato ed ozioso finì una vita cominciata in tanto splendore di ricchezze, di gloria, di lavori. Al vizio del giuoco che tanto s'insinuò nel suo animo e ne' suoi costumi, è da attribuirsi la mezzanità, trascuratezza, difetto di studio di tanti suoi lavori, che il bisogno di alimentare questa insaziabile passione gli faceva svogliatamente intraprendere, ed in fretta e furia condurre per ritrarne di che soddisfare questa sua dominante passione. La miseria indeboliva ogni dì la sua abilità: gli amici l'abbandonarono; e quell' uomo che sì lungo tempo avea avuto l'onore di rendere tributari al suo pennello i personaggi più illustri, e che prefiggeva egli stesso il prezzo a'suoi lavori, ebbe il dolore di vederli in certa guisa dispregiati ed avviliti. Ridotto negli ultimi tempi della sua vita a lavorare in fretta e per somme le più tenui, morì quasi obbliato nel 1642, in età di 64 anni, miserabile esempio di quanto sia valevole l'esecrando vizio del giuoco a guastare e conculcare ogni qualunque splendida virtù.

La ricchezza della composizione, la correzione del disegno, la grazia e la nobiltà dell'espressione, la freschezza del colorito, sommo gusto nel panneggiare, de' portamenti di testa mirabili, un tocco morbido, vivace, leggiero, sono

le qualità che generalmente occorono nelle produzioni di questo grande pittore, così dette *della sua seconda maniera*; e doti sì eccelse e sublimi contrastano talmente con la trascuratezza, la mancanza di disegno e di esecuzione, la scorrezione nelle estremità, con la fiacchezza di un colorito monotomo e slavato che quasi sempre deturpa i lavori della sua ultima maniera, che non sembrano sortiti dallo stesso pennello. Le quali cose mi fanno esclamare col Bechi, che se nella scuola Bolognese le disavventure dello Zampieri fanno maledire alla fortuna che fu tanto avversa ad un sì bello e corretto ingegno, il considerare all'incontro i più larghi doni di questa, guasti e resi infruttuosi dallo scorretto vivere di Guido, mi conducono mio malgrado a convenire in quella sentenza di Tacito, che le disavventure sono più facili a sopportare con integrità d'animo, che la felicità, poichè questa corrompe l'animo, mentre quelle gli crescono forza e vigore. Passo a parlare del dipintor del Battista.

Bernardino Luini, da alcuni *Luvino* o *Luvini* è pittore Italiano del XVI secolo. Nato sulle sponde pittoresche del lago maggiore, nel borgo di Luino, di cui portò il nome, secondo l'uso di quel tempo, ebbe a maestro di pittura il milanese Scotto (1). Lomazzo, che fu quasi suo contemporaneo, dice nel suo trattato dell'*Arte della*

(1) Tanto attestano parecchi scrittori italiani del XVI e XVII secolo.

pittura, che Luini era già un pittore di grido, di riguardo nel 1500 (1). Non avrebbe potuto esserlo in tale epoca se per maestro avesse avuto soltanto Lionardo, nè avrebbe potuto diventarlo in seguito per le sue lezioni, perocchè Lionardo tornò in Toscana lo stesso anno; certo si è che parecchi de' suoi quadri, furono creduti in Roma e altrove del Vinci, di cui è riguardato da alcuni autori siccome l'allievo il più valente, senza che si possa affermare, che tutta gli dovesse la sua gloria, come fu supposto. È un errore il dire, che erasi reso distinto in Lombardia, prima che Lionardo andasse ad istituirvi un'accademia nel 1497. La conformità di maniera però spiegasi pel veemente impulso che Lionardo avea dato alla suddetta accademia milanese, che risuonava ancora de' suoi precetti. È altresì probabile che Luini molto si prevalse de' costumi e de' disegni che il prefato grande artista aveva lasciati a Milano. Poco dopo che questi ne fu partito, Luini si recò a Roma, dove, vedendo quanto rimaneva de' bei modelli dell' antichità greca, ed ammirando soprattutto l'utilità cui Raffaello ne ricavava per le belle pitture che incominciava allora, studiò d'imitarlo, e si formò una maniera nella quale accoppiò la grazia affatto peculiare dell' Urbinate, col disegno, col colorito, con le carnagioni del

(1) L'opera è divisa in sette libri, stampata in Milano nel 1584, e riprodotta nel 1590 col titolo: Trattato dell' arte della *Pittura*, *Scultura*, *Architettura* libri VII in 4 di 700 pagine.

Vinci (1). L'abate Lanzi dice che Luini univa nel suo pennello la maniera di Lionardo e quella di Raffaello (2); ed aggiunge che sotto l'aspetto dell' invenzione, pochi pittori meritano di essergli paragonati.

Egli era di contrario parere a Lomazzo, che avea per massima che un giovane artista corre il rischio di smarrire o deteriorare il suo talento, imitando le pitture altrui, tanto copiando che calcando; anzi espressamente vuole che il pittore abbia in mira di essere originale, creando nella sua mente tutti i suoi lavori, nè si permetta di copiare che minute particolarità. Non pertanto però le teste di Bernardino pajono vive: i loro sguardi ed i loro movimenti sembra che interroghino ed attendano risposta: v' è un' ammirabile varietà d'idee, d'espressioni, di panneggiamenti, tutti presi dal vero: è uno stile in cui tutto è naturale, e nulla sembra studiato; sono pitture, dice il Lanzi, che ti cattivano a primo aspetto, e che ti obbligano ad osservarle parte a parte. Ed a tanto fa eco il Milizia, il quale ricordaci che colui il quale rappresenta idee nobili e grandi, disegna con purità, colorisce e fissa invece di abbagliare e trasmette ne'risguardanti gli stessi ef-

(1) Il consigliere di Pagave, autore delle Appendici che si leggono nel tomo VIII delle Vite de' pittori di Vasari, edizione di Siena 1792, non teme d'affermare che Luini perfezionò il suo gusto ed il suo stile soltanto in Roma.

(2) L'autore delle notizie degli *Annali del Museo francese* (tom. VI) ha riconosciuto lo stile di Raffaello in quelli quadri di Luini cui esaminava, e che sono della seconda ed ultima maniera di questo pittore.

fetti e gli stessi pensieri de' quali egli è acceso, egli è un vero pittore uguale al più grande poeta. Luini avendo fatto in Italia replicati studi, e molte investigazioni intorno al Sanzio, stimiamo di potere asserire che nelle opere della sua seconmaniera, scopresi un' intelligenza fina e perfetta del chiaroscuro, per l'effetto del quale pare che le sue figure, ottenendo un gran rilievo si stacchino dal fondo: ivi i lumi e le ombre principali si presentano in masse, in concatenamenti, in gruppi subordinati fra loro in maniera che lo sguardo vi trova accordo, armonia, riposo; e questo è tutto. Le fisonomie inoltre e le attitudini hanno un espressione piena di vita, di grazia di soavità. Havvi una scelta dilicata della bella natura, dice Guillon, un'accurata osservanza dei costumi e del vestire dell'antichità, e ciò condotto con una diligenza rara ed uno squisito disegno. Sembra che perfettamente conoscesse quegli aurei precetti dell'arte della pittura del Du-Fresnoy:

> Conveniat locus, atque habitus, ritusque, decusque
> Servetur; sit nobilitas, charitumque venustas,
> (Rarum homini munus, coelo, non Arte petendum)
> Naturae sit ubique tenor, ratioque sequenda.

qualità che particolarmente ammiransi nel suo quadro in legno, che ha la data del 1520, ed è posseduto dalla galleria imperiale di Milano; non che ne' due quadri della biblioteca Ambrosiana,

esprimente il primo il giovane san Giovanni, che scherza con un agnello, l'altro conosciuto sotto il nome della *Madonna delle rupi*, e che spesse volte venne attribuito a Lionardo da Vinci (1).

I freschi dipinti nel 1525, nella chiesa della madonna di Saronna, in cui sono conservatissimi, sono perfetti del pari che quelli cui dipinse cinque leghe distante da Milano in una casa di carità, chiamata la *Santa Corona* (2). Essi rappresentano la favola di Europa, e pare di vedervi la stessa mano che fece la Psiche: in essi vi si trova soprattutto quella verità di carnagione di cui sembra che il solo Lionardo abbia avuto il segreto, e quanto e' fece ci conferma nell' opinione che i modelli dell' antichità cui aveva veduti in Roma erano scolpiti profondamente nel suo intelletto ed ebbero molta influenza nel formargli il gusto. Lomazzo il vanta, non solamente come un pittore del primo ordine, ma altresì come un eccellente poeta; difatti Bernardino coltivò sempre le lettere. Il vecchio storico Morigia assicuraci, che compose un trattato sulla pittura; Argellati l'ha compreso nella sua Biblioteca degli scrittori milanesi. Tutti gli autori s'accordano nel rappresentare Luini come un uomo appassionato

(1) È stato intagliato nel 1810, con molta maestria, da *Boucher-Desnoyers*.

(2) Deperirono alcuni nella traslazione in altro luogo di tale istituto nel 1786: ma se ne conservano intatti sei preziosissimi sui muri interni d'una casa vicina, che ora serve per albergo.

per l'arte sua, di costumi dolci, d'affabilissimo carattere; morì circa il 1542 (1).

ATLANTE (2)

Incomincio l' illustrazione da quanto il Pluche riferisce sul preteso figlio di Giapeto e di Climene. » Gli Egizi (così dice) presso i quali la » scienza dell'astronomia era coltivata con cura, » volendone esprimere le difficoltà, la simboleg- » giavano con una figura umana portante un glo- » bo o sfera sul dorso, e la chiamavano *atlante*, » vocabolo che significa *fatica*, *lavoro eccessivo*. » Ma questo medesimo termine significava anche » *sostegno*; per cui i Fenicj, ingannati da questo » emblema, e vedendo ne' loro viaggi in Mauri- » tania le cime de' monti di quel paese coperte » di nevi e nascoste nelle nuvole, diedero loro il » nome di Atlante, e trasformarono così il simbo- » lo dell'Astronomia in un re cangiato in monta- » gna, la cui testa sostiene il cielo. » Strappato però il velo alla favola convien dire, che quest'uomo straordinario altro non era se non un grande astronomo, che osservava gli astri e che inventò la sfera; e sì dicendo si è detto qualche cosa di più di Pluche.

(1) Nasce non poca discrepanza sull' anno di nascita e di morte di *Bernardino Luini*, fra l'*Abbecedario Pittorico*, il *Dizionario Storico*, e la precitata opera di *Lomazzo*; per approssimazione indicai l'anno di morte.

(2) Statua in marmo grechetto alta palmi sette, proveniente dalla collezione Farnesiana.

ATLANTE

Questo monumento, che non è il più prezioso per la scultura, lo è per l'erudizione, a cagione del magnifico globo figurato, ch' è di non dubbia scorta alla conoscenza dell'antica astronomia. Si è creduto bene allogare fra i sapienti dell' antichità Atlante, poichè questo allegorico personaggio, il ripeto, non era in sostanza che un grande astronomo; ed Ercole, che da lui ricevè il peso del cielo sul dorso, altro non vuol significare, secondo i dotti esaminatori dell'antichità, se non che Ercole da lui apprese l'Astronomia (1).

Quasi anelante pel peso che gli gravita sul ricurvo dorso, ei posa il ginocchio sinistro a terra, mentre sostiene ad ambe mani alzate il globo, verso cui pur rivolge il volto barbato: i muscoli contratti del petto e que' del dorso distratti, le braccia, le mani, le cosce, le gambe fortemente pronunziate, e i piedi quasi convulsi dichiarano lo sforzo ch' ei fa nel reggere un tanto peso. È tutto nudo, se non che un sinuoso manto dall'omero sinistro gli ricade a tergo. Giambattista Passeri, chiarissimo illustratore di cose antiche, si arrestò lungamente intorno a questo marmo con la sua opera intitolata: *Atlas Farnesianus marmoreus, insigne vetustatis monumentum* (2), e lo chiama nella perfezione: *Singulare monumentum, quod inter astronomicas antiquitates sibi*

(1) Vedi l'*Atlas Farnesianus* del Passeri, capo 5 e 7.
(2) Firenze nella Tipografia Albizi (1780).

vindicat principatum; ed egli che aveva molto veduto ed esaminato in genere di cose astronomiche antiche, lo dice *ceterorum, quot quot extiterunt*, *integerrimum*; *nam similium vix antiqua vestigia reperiantur*. Ricercando dunque il Passeri l'antichità del monumento, lo rapporta ad un' età avanti a quella di Adriano, appoggiando questa sua opinione a molte ragioni, la più valida delle quali si è, che presso il segno dell'aquila manca nel nostro globo l' immagine di Antinoo, che vi fu dagli astronomi collocata al tempo di Adriano. Indagando poi il perchè nel nostro monumento la sfera non sia situata obliquamente, come si suole (il che è una poco accurata osservazione, poichè il nostro globo ha una inclinazione non poco visibile), ma di modo, che il polo artico è quasi al sommo del vertice, e l'antartico sopra il dorso dell'Atlante; egli crede, che ciò sia stato per una industria dello scultore, a fin d'occultare la parte antartica, di cui gli antichi ignoravano le costellazioni. Paragona quindi la distanza e la latitudine de' circoli di questo globo con quella de' globi moderni, e passa a numerare le costellazioni che qui sono espresse, e va ricercando le ragioni, per le quali alcune mancano. Ei rileva che gli antichi non ne conobbero che quarantasette, delle quali venti ne assegnarono alla parte settentrionale, il resto alla meridionale. Nel nostro intanto non se ne veggono che quarantadue, e sono Cefeo, Cassiopea, Andromeda,

Perseo, Enioco, il Cigno, il Pegaso, il Delfino, il Pesce boreale, l'Ariete, il Toro, i Gemini, Orione, Eridano, la Balena, il Pesce australe, il Cancro, il Leone, la Vergine, il Cane maggiore, la Nave, l' Idra (maschio), il Vaso, il Corvo, il Centauro, la Lepre, la Sedia di Cassiopea, Boote, la Corona boreale; Ercole, il Serpentario, la Bilancia, lo Scorpione, il Lupo, l'Ara, la Corona australe, il Sagittario, il Capricorno, l'Aquario, l'Aquila, la Lira e il Dragone. Ne mancano dunque ben cinque, cioè l'Orsa maggiore, l'Orsa minore, la Freccia, il Cavalletto (del Pittore), il Cane minore. Egli attribuisce la cagione di questa mancanza, parte al marmo ch'è roso alla sommità, e parte a qualche cosa rimasta celata sotto il dorso di Atlante.

Non potea questo singolar monumento sfuggire all'occhio esaminatore del Winckelmann, ed infatti egli ne' suoi *Monumenti inediti* con erudite riflessioni va ragionando intorno alla *Nave* (1), ed al Centauro (2) ivi scolpiti. Nel primo caso così si esprime. La nostra nave è una bireme: almeno così ci dimostrano i due soli ordini di remi che ne appariscono. Ell' è come tronca e senza prora; e un potrebbe dirla simile a quella degli Argonauti, se ci riportiamo alla costellazione da essa denominata (3), e rappresentata nell'an-

(1) Vol. 2 pag. 273.
(2) Vol. 1 pag. 12.
(3) Theon. scol. in Arat. phaenom. v. 600.

tico globo celeste, che si conserva nel palazzo Farnese (1), imperciocchè anche questa è senza prora. E parlando del Centauro dice: Onde il Centauro fra le costellazioni, il quale è lo stesso che Chirone (2), nell'antico globo celeste di marmo che si trova nel palazzo Farnese, è rappresentato con un leoncino in mano (3); ed Arieno nel descrivere quel medesimo Centauro, accenna o leoncini, o altre fiere da lui portate, dicendo: *Agrestem praedam manu gerit.*

Questa scultura romana acquista nuovo pregio dalla sua conservazione, non avendo di restauro che qualche picciolo tassello, e il pollice della manca.

EURIPIDE, GUERRIERO, SOCRATE (4)

È somigliante agli altri esistenti nel Museo: è somigliante a quello del Museo Pio Clementino. I delineamenti del volto sono maestrevolmente espressi nel primo busto di questa Tavola V, e quantunque senza epigrafe, somiglia perfettamente al figlio di Mnesarchide, al grande Euripide, ed a ragione il denominai grande, poichè

(1) Gran parte de' monumenti *Farnesiani* esistevano in quel palazzo; furono tutti trasportati a Napoli; ora stanno agli studi o Museo.

(2) Scalig. in Sphaer. Manil. p. 85.

(3) Spencé e Polymet, Dial. 11. p. 175.

(4) Tre busti in marmo grechetto, ciascuno alto palmi due.

L. Fiorelli inc.

EURIPIDE, GUERRIERO, SOCRATE

l'oracolo di Delfo aveagli dato il titolo di più che sapiente (1). Le immagini di Euripide sono delle più frequenti fra quelle degli illustri uomini. Riflette Ennio Quirino Visconti che forse la moralità de' suoi scritti lo facea presso i Romani anteporre a Sofocle, benchè alquanto più artificioso nella scena, e limato nella elocuzione. Il nome del padre di Euripide *Mnesarchide*, e non già *Mnesarco*, com'altri hanno scritto, l' ho dedotto da un erma doppio di Solone e di Euripide, di cui fa parola il precitato illustre archeologo; in tal foggia si esprime l'epigrafe:

SOLON EXECESTIDAE (FILIVS)
ATHENIENSIS SAPIENS
EVRIPIDES MNESARCHIDAE (FILIVS)
SALAMINIVS TRAGOEDIARVM
POETA (2)

Le donne sono quelle che generalmente hanno ne' suoi drammi le più importanti e cospicue parti, in quelle almeno che pervennero a noi; ma sì fatte parti non riescono ordinariamente le più belle ed oneste. Sembra però che tale particolarità non dispiacesse punto alle donne ateniesi che gli perdonarono pure i suoi sarcasmi, i suoi

(1) Ne' fondati dubbi sulla verità di quest'oracolo, peraltro assai antico, possono leggersi dedotti con buona critica in Bruckero, *Hist. Phil. Period. I. lib.* II. *cap.* 2 §. 5.

(2) Il monumento apparteneva a' *Borgia di Velletri*, è facea parte di quel Museo.

motti pungenti, le declamazioni, in grazia dello splendore e dell'importanza di che esso le rivestiva perchè potessero orrevolmente figurare in teatro. Si accennano vari motivi della consuetudine di Euripide a perseguitare così la più bella metà del genere umano; e il più probabile si è che, essendosi due volte ammogliato, e due volte mal avventurato nella scelta, può la condotta delle sue mogli aver contribuito suo malgrado a fargli scorgere nel sesso intero i vizi e i difetti che aveano turbata la sua domestica tranquillità. Altro ancora potrei dire del tragico sommo, ma molto ho detto altrove, e forse dovrò tornare a parlare di lui.

Il secondo busto fu da me enunciato per un Guerriero, e ciò per non avere un decisivo carattere. Taluni l' han detto Archimede, ma perdonando ad essi, la capigliera cinta da una tenia, la corazza che lo ricopre, e il brodiero ad armacollo per nulla addiconsi al matematico illustre di Siracusa, che per incendiare le navi de' Romani condotti da Marcello

> Muto sui merli stavasi in disparte
> Sollevando all'olimpo i lumi alteri,
> Com' Aquila fissar gli sguardi suole
> Nel centro lucidissimo del sole.

Dalla tenia sembra un sovrano; ma chi? Dalla lorica e dal brodiero può dedursi che presenti più verosimilmente un guerriero; un guerriero dissi.

Socrate presenta delle parti larghe non interrotte, delle linee grandiose non troppo ondulanti, degli angoli marcati non molto sentiti, e una regolarità di forme, e qual conviensi, sarei per dire, allo stile ideale. È pur bello, e conserva tutti i caratteri individuali della fisonomia, senza risentirsi della caricatura, che il più delle volte lo rassomiglia a un vecchio Satiro. Inoltre ha tanta dolcezza, semplicità, finezza negli occhi e nel volto, che facilmente vi si riconosce l'animo e il sapere di quel grande filosofo. Il busto è privo di epigrafe, ma posto al confronto co' più rinomati ritratti del sapientissimo della Grecia, a quelli esattamente somiglia, e massime al celebratissimo ritratto fregiato del nome di lui, e di una notabilissima iscrizione che nel Borbonico museo si conserva; iscrizione tenuta in moltissimo conto dal Visconti (1). La scultura in genere corrisponde all'epoca fortunata, in cui que' sommi luminari della Grecia diffondevano le loro dottrine per la maggiore coltura e raffinamento dello spirito umano: si ravvisa maggior sapere in quello del supposto Archimede; sarebbe desiderabile che tutti gli artisti lo vedessero e lo studiassero per servirsene all'occasione.

(1) Nel Museo Pio Clementino Tom. VI. pag. 42 Tav. XXVII ne pubblicò la versione. Nella terza edizione del museo Borbonico pag. 271, e seg: è riportata la descrizione del ritratto, e la interpretazione della iscrizione data dal sullodato *Ennio Quirino Visconti.*

GENIO (1)

Il Genio della presente Tav. VI. sembra avere avuto in tutela la casa, o qualche individuo di essa in cui rinvennesi (2). È oltremodo bello, e oltre la grazia, ha un non so che di sublime; nel volto vi traluce il *bello ideale*: ed eccomi a quel punto che più lusinga l'umano intendimento, cioè a parlare di quel *bello*, che *dicesi ideale*. A rendere qualche ragione di quella forza che l'uomo a suo talento modera e dispone, e che mediante la quale viene talvolta a contesa colla ***natura***, quand' anche in certa maniera non giunga a superarla, sono disposto a produrre quanto siegue. A taluni non è mai dato penetrare ne'recessi di questa divina maestra, e l'artista è ammesso in questo santuario, quando ha di già appreso a scegliere il bello, e si è reso padrone dell' arte di piacere e di sorprendere: e' porta allora ai sensi una scossa deliziosa, e fa gustare impressioni sublimi; e dalle tante forme e colori delle cose, e da suoni concepisce una idea quasi astratta, accozzando insieme parti, che erano per così dire isolate. Allora diradansi a'suoi sguardi i misteri riservati per gli uomini minori, intende la sublime armonia delle cose, e ne fa parte a tutti, inspirando un raggio

(1) Antico dipinto Pompejano.

(2) Adornava una bella parete, dove fu distaccato per arricchirne la galleria delle pitture antiche del reale Museo.

GENIO

di quel fuoco che brilla nelle sue opere; così ragiona Cicognara. Del bello tutto il mondo ne parla, tutto il mondo ne ragiona: non evvi circolo, nè società in cui non si voglia il bello da per tutto, cioè nelle opere della natura, nelle produzioni dell' arte, nelle opere di spirito, ed eziandio ne' costumi; e qualora si rinvenga una qualche idea di bello, ciascuno è colpito, sorpreso, commosso, allettato. Questo non è se non che il bello relativo: ma il bello ideale è l'unione di tutte le perfezioni portate a un grado di accordo e di proporzione tanto eminente, che forse non esiste il modello in un solo corpo formato dalla natura. È una imitazione felice di parti separate e riunite in un tutto armonico, tal quale potrebbe benissimo esistere in natura, se si prendesse cura di scegliere ed accozzare le perfezioni di cui sono suscettibili le forme ed i suoni. Delle tre imitazioni della natura il bello ideale è l'ultima, la più sublime, quella che fa costare della eccellenza dell' arte; è quel terzo stato in cui l'artista riunisce le parti più perfette d'un gran numero di oggetti scelti.

Sebbene nella natura non si trovino gli oggetti veramente perfetti, non si deve però credere impossibile che questi esistano tali, e che, per produrli od imitarli, come se vi fossero, rimangano trasgredite per questo le invariabili leggi del vero. Bisogna conoscere la natura, e seguirla in tutte le sue traccie: ma se tutta la bel-

lezza dell' arte non risultasse che dall' imitazione senza scelta, qual si direbbe la bellezza degli oggètti della stessa natura? Per qual ragione un oggetto nel quadro della natura potrebbe dirsi più bello d'un altro? Qual potrebbe allora chiamarsi la bella natura? A meno di non tornare al principio assoluto del bello, non potrebbe ciò spiegarsi distintamente; e senza risalire all' analisi delle opere della natura, non si scorgerà mai per qual serie di osservazioni debba progredire l'arte per arrivare al suo colmo.

Senofonte (1) dialogizzando con Parrasio svolge questo principio del bello ideale, come che l'artista in un sol corpo non trovando la perfezione, da molti va raccogliendo ciò che d'ottimo ha ciascuno, e così ne deriva la vera bellezza. *Cum non sit facile ad unum hominem omnia irreprehensibilia habentem respiciendo imitari, a multis colligentes quicquid optimum quilibet habent, sic facitis corpora venusta apparere? Sic facimus etc.* E quasi lo stesso dice Cicerone parlando dell' artefice, che, nello scolpire il simulacro di Giove o di Minerva, non poteva contemplare alcnn oggetto da cui dedurne la somiglianza; ma nella propria mente, ove era raccolta la somma bellezza trovava di che soccorrère l'arte e dirigger la mano. *Nec vero ille*

(1) Nel suo terzo libro dei detti di Socrate.

artifex cum faceret Jovis formam aut Minervae, contemplabatur aliquem, a quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente iusidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens, in eaque defixus ad illius similitudinem artem et manum dirigebat (1). E oltre gli altri scrittori, anche Cicerone racconta ciò che viene riferito riguardo alle Vergini di Crotone. *Crotoniatae publico de consilio virgines unum in locum conduxeruut, et Pictori quas vellet, eligendi potestatem dederunt* (2). Seneca istesso, e non finirei se tutte quì le autorità degli antichi autori produr volessi, Seneca stesso, che avea sicuramente letto e studiato Senofonte e Cicerone, ripete la stessa cosa e poco meno che le stesse parole. *Non vidit Phidias Jovem, fecit tamen velut Tonantem; nec stetit ante oculos ejus Minerva, dignus tamen illa arte animus, et concepit Deos et exhibuit* (3).

Trattando Mengs questo argomento, dice che il perfetto è quello che si vede pieno di ragione: ma siccome veggiamo che le opere della natura sì sovente sono imperfette, senza che ne ridondi alcun vantaggio sostanziale, o almeno apparente, e ci presentano sì poca ragione di quel loro infermo stato, così l'arte ha fatto astrazione da questi difetti, da questa irragionevolezza, ed ha prodotto sovente opere tanto belle e perfette e ra-

(1) Xenoph. de factis et dictis Socr. lib. III.
(2) Cic. Orat. II.
(3) Cic. de invent. rhetor. lib. II.

gionevoli, che quasi n'è rimasta vinta la mano creatrice delle cose. L'indagare questa mancanza alle volte di ragionevolezza nelle opere della comun madre; il chiedere motivo per cui abbandona e trascura le prime opere sue nel momento che avrebbero maggior bisogno de' suoi soccorsi, non è questo oggetto di mia ricerca. Mi rimarrò dolente d'incontrar spesso dei ciechi, dei sordi, dei monchi, dei nani; soffrirò il vajuolo, le malattie, la peste: vedrò il fulmine che distrugge gli edificj, le selve, il tremuoto che inabissa le città, senza cercar mai qual sia la ragione contro cui querelarsi per questa specie d'avvenimenti, senza accusare d'impotenza o capriccio alcuna forza motrice, che potendolo non voglia impedirlo; nè dirò mai che si diletti in lasciar libero il freno a tanti disordini senza apporvi riparo: ma mi sarà permesso di dedurre che l'attività della creazione, e della riproduzione non sta in ragione dei mezzi che potrebbero conservare e difendere da questi inconvenienti le cose una volta create. Ciò volle forse il Creatore a dimostrare la caducità delle cose umane.

Quel meraviglioso, quel grande, quella scelta sublime di bellezza, che ci guida nell' isole incantate di Alcina, e di Armida; quelle forme grandiose e robuste, che con intelligenza straordinaria ci esprimono la gran scena del Giudizio di Michel Angelo, quell'accuratezza di contorni, e quella fina e nobile espressione, che presenta-

no ad ogni tratto le opere di Raffaello, sono appunto i magici portenti del bello ideale, che risultano non già da una servile imitazione, ma da una scelta studiata e felice di ciò che evvi di bello sparso per tutto quanto il creato, e sottratto col sussidio dell'arte dalle amare vicissitudini, a cui abbiam visto che la natura si compiace di abbandonarlo. E ciò per riguardo alle produzioni degli uomini che appartengono alla prima delle odierne Nazioni del mondo: che se vorrò inoltrare le mie ricerche nella caligine delle antichità, mi verran rischiarate le tenebre da ben altra luce, e troverò mille autorevoli testimonianze di prodigj operati in quei tempi: e il cinto di Venere, di cui si fregia Giunone, e la bellezza d'Elena, che stordisce gli accigliati Vecchioni, e la morte di Patroclo, e lo scudo di Achille, e tanti altri tratti del divin Omero: e le forme nobili e delicate e maestose dell' Apollo di Belvedere, e le forti e vigorose dell'Ercole di Farnese, e le passionate ed esprimenti dolore e pietà del Laocoonte, e le molli e soavi della Venere Medicea, non sono tutte forse una prova della scelta sublime del bello da tante opere della natura per formarne monumenti, che servissero di modello, come servon tutt'ora all'età posteriori? E se ci volgiamo ai dissepolti avanzi, dove fra ceneri e lave risorger tutte or potrebbero come in parte fur tratte le antiche città, che il Vesuvio coperse, benchè città di non molta celebrità,

quali non potransi annoverare esempj di questa bellezza ideale, che si ammirano e si moltiplicano ogni giorno in incavi, in rilievi, in incisioni, in pitture? Questi sono i prodotti del genio creatore dell'uomo, riconosciuti in ogni tempo come l'emanazione della sua mente, e il risultato de' suoi profondi studj sulla natura.

Ciò che v'ha di sommamente difficile in tutto questo si è la scelta, sia che far si voglia dalle produzioni della natura, sia che convenga di far astrazione da tutto quello che è difettoso e che noi ci accostumiamo a vedere superandone il primo ribrezzo. In tutte le cose vi sono molte convenzioni purtroppo costituenti una serie di deformità insormontabili, che vengono compatite per abitudine. I nostri antenati avrebber riso, e con ragione se avesser veduto Perseo vestito alla francese, coi capelli impolverati, la borsa, e la cravatta, e non risero già di loro stessi, che si presentarono l'un l'altro con somiglianti caricature in atteggiamento sì ridicolo. Ma sia così pure di Perseo, che, per appartenere a tempi eroici e favolosi, abbiam a quello attribuito un costume particolare conveniente alla mitologia: ma sarebbe lo stesso di qualunque altra figura allegorica anche relativa ai fatti e alla storia de'nostri giorni. Se si volesse rappresentare l'emblema del Valore vestito come uno de'nostri attillati ufficiali, e quello della Virtù come una delle nostre brillanti dame, qual miserabile effetto non produrrebbero, seb-

bene siamo accostumati di vederci in tal foggia ogni giorno, colla convenzione di non deriderci scambievolmente?

Lo stesso avviene della natura agreste, e perciò piena d'artifizio e di giudizio dev' essere la scelta dell' artista per accumulare le bellezze ideali. Salvator Rosa, quantunque con tratti grandiosi e senza servile imitazione, pure ha colpito spesso i quadri della natura con poca grazia eleganza, nobiltà; e le sue opere sono prive qualche volta di quella elevatezza che riunita è nel bello ideale. Ho veduto persino che l'aria de'suoi paesi quasi somiglia allo scabro delle sue rocce, per non esser liquida e vaporosa, e brillante soltanto per arditi effetti di luce. I suoi terreni sono spesso aridi senza frescura, e senza quel verde smalto che invita al riposo; il suo carattere, sebben libero ed energico è sempre selvaggio e rude; e per quanto io l'abbia in pregio, e superi gli Olandesi ed i Fiamminghi per la scioltezza del suo stile, sarà però sempre un' artista d' un grado inferiore a Claudio ed a Pussino. Il Lorenese, all' opposto di Salvatore, convinto che non si arriva alla bellezza prendendo gli oggetti ad imitare così alla rinfusa come li presenta la natura, ha scelto i più bei momenti del giorno per le sue arie, or umide e fresche sul nascer del sole, ora calde e vaporose sull'appressar della sera: ha fuso con tal magistero le sue tinte, passando insensibilmente dall' azzurro più forte alle tinte

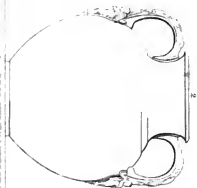
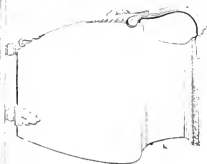
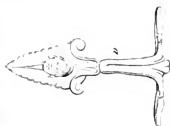
più luminose presso agli estremi orizzonti, che produce tanta illusione, come se fosse aperto un vano nella parete, e l'aria vera si vedesse in luogo del quadro; anzi talvolta maggior luce ho veduta colpirmi negli occhi ove pendeva uno de' suoi paesi maravigliosi, che non ne veniva altrettanta quasi dall' opposta finestra. E nobiltà aggiungendo sempre agli studi fatti sul vero d'ogni più bella forma d'alberi, di colline, di edifizi, evitando ogni affettazione, e ogni deformità, e simplificando talvolta le composizioni e le ridondanze della natura, tenendo, ov' era più conveniente, gli oggetti dell' avanti del quadro più grandiosi, col sagrifizio magico d'ogni dettaglio lontano, ha ottenuto un mirabile effetto, un prodigioso incanto di colori, di forme, di prospettiva, che lo costituisce il primo assolutamente nella sua sfera.

Dopo d'aver considerata la natura del bello ideale come una produzione dell' uomo, come lo stato di perfezione nelle arti; getteremo uno sguardo sulle cause per le quali presso le nazioni si rende più o meno facile questo progresso dell' umano intendimento, e diremo del clima, del governo, dello stato di pace e di guerra, della Religione e delle Scienze, per tacer di tante altre cause, ch' egualmente sono accennate da coloro che espressamente hanno trattato di questa materia.

La storia dell' arte ha esaurito tutte queste

ricerche, ed alcuni autori hanno pubblicato su questo argomento delle opere eruditissime, che hanno prodotto una sensazione assai forte nella Repubblica delle lettere. Ma è successo di loro, come osserva il dottissimo signor Heyne, che sono stati poco esatti nelle citazioni, nel precisare le circostanze, nell' asserire; e non hanno avuto quella saggia diffidenza tanto necessaria nello stabilire proposizioni generali su casi particolari, e tutta quella severa attenzione, che si esige nel fissare l'epoche, indicare le persone, e dar conto delle circostanze locali. Gli infiniti errori, di cui è ripiena l'opera di Winkelmann, dice il lodato signor Heyne, la rendono quasi inutile per la parte storica, e non possono adottarsi le tante sue asserzioni senza un previo esame (1). Fatalmente pei libri che parlano di queste materie interessanti e nello stesso tempo ripiene di diletto, gli Scrittori con troppa facilità si lasciano trasportare da quell' entusiasmo, che è inseparabile dall'argomento, e giugnendo le loro opere talvolta in mano d'uomini superficiali o indolenti, vengono credute facilmente le cose scritte, e la loro autorità (come quella di Winkelmann nel caso particolare) consacrerà molti errori, che in seguito difficilmente vi sarà chi osi attaccare per quella venerazione con cui si riguardano le opere poste o a torto, o a buon diritto, nel santuario della letteratura pel prematuro consenso della moltitudine.

(1) Cicognara Leopoldo: Del Bello (*Firenze* 1808).

Altro potrei aggiungere sul bello ideale dietro la scorta del Cicognara, da dove ho tratto i riportati insegnamenti. Sopra un fondo rosso il dipintor Pompejano ha espresso il Genio nella figura d'una vaghissima donna nel più bel fiore di giovinezza: ella è seminuda, ed ha i soliti attributi, cioè le ali, il corno di abbondanza, ed un ramo di olivo; da ciò desumesi esser apportatrice e mantenitrice di abbondanza e di pace all'antico Pompejano che la tutelava. Rimarchevole nel dipinto si è il modo di volare, cioè con le gambe tese in azione verissima di calare librata sulle ali, e di far forza co' calcagni per forar l'aria, come appunto sarebbe un nuotatore, che fino al fondo dell' acqua volesse tuffarsi. La veste svolazzante che in fluttuanti pieghe da sotto la cintura se ne avvolge intorno la persona, dagli omeri cadendole e da sopra il braccio sinistro, ha color porporino tendente al paonazzo; è tutta orlata d'una fascia celeste. Il corno che tiene con la sinistra è dipinto siccome fosse d'oro massiccio, ciò che maggiormente denota la profusione de' beni che sparge la volubile dea della Fortuna a' mortali. Il bel Genio tieu gli occhi fissi e rivolti al cielo: con ciò volle il pittore dinotare che scendesse dalle azzurre volte del firmamento, tanto più che gli ha dato sembianze tali, che sembrano piuttosto celesti che mortali. Non è stata dunque male a proposito applicata la dottrina del Cicognara sul bello ideale.

TRE VASI DI BRONZO

TRE VASI

DI

BRONZO (1)

Senza tornare a ripetere quanto altrove significai sull' origine ed uso de' vasi, producendo que'della Tavola VII, non farò altro che ripetere quanto su di essi ha detto Luigi Caterino (2).

Essendo già troppo copioso il numero de'vasi d'ogni maniera pubblicati in questa ed in altre opere di antichità figurata, inutile è affatto l'andar ripescando e i ripetuti nomi ond'eran distinti; e gli usi cui venivano destinati. Il rivederne però sempre di nuove forme, poichè sempre nuove esse sono (3), giova non poco agli eruditi ed agli artisti per convincersi sempre più della perfezione, cui eran giunti le arti presso gli antichi. Valgon per prova i tre vasetti, che si presentano in questa Tavola: abbenchè essi non sieno de' più nobili e de' più carichi di rappresentanze, tuttavia nella sua semplicità ognuno di essi ha qualche cosa che appaga la vista degl' intelligenti, e fa loro ammirare il gusto dell' artista, che gli ha modellati.

(1) Il primo alto palmo uno once 5, il secondo alto once 11, il terzo alto palmo uno once 9.

(2) Museo Borbonico di Napoli vol. v tav. 23.

(3) Due coppie di vasi perfettamente simili si mostrano come una cosa rara nel Real Museo Borbonico.

F. Mori dis.

A. Pistolesi inc.

GIUNONE E APOLLO

Vedesi sur un' ara con una benda che scende a traverso, e sull' ara un vaso elegantemente scolpito. Siegue dimostrata alla lettera *c* una maschera barbata e cinta anch' essa di benda, cui altra maschera ed una fistola sovrasta; benchè il ristauro del vaso non la faccia chiaramente conoscere. Nè alle cose bacchiche fin' qui accennate disconviene il cornucopia, ultimo oggetto che si vede in questa rappresentanza; poichè è noto che i corni furon da prima usati per bere, ed eran perciò anch'essi a Bacco dedicati; e molti e molti nelle bacchiche rappresentanze se ne ritrovano.

Il terzo vasetto num. 3, che anche dee dirsi *Diota*, oltre ad una foglia di acanto, di cui ha adorni i manichi, come si dimostra alla lettera *d*, ha nell' estremità una testa barbata e senile, che alla caprine orecchie, ed alle dritte corna si distingue per un Satiro. Di un'altra testa non dissimile altrove(1) abbiam fatto parola; per cui inutile crediamo intrattenercene una seconda volta.

GIUNONE
E
APOLLO (2)

Nacque Giunone, secondo la favola, gemella a Giove da Saturno e da Rea; fu così detta *a ju-*

(1) Vol. II. Tav. XLVII.

(2) Statuette di bronzo, la prima alta palmi 2 once 9 e mezza, la seconda alta palmi 2 once 10 e mezza.

vando, poichè Marciano Capella (1) dice : *Nos a juvando Junonem, et Jovem dicimus* (2). Nell'antica mitologia, in assegnarle i genitori, è più o meno fra dotti l'opinion loro concorde ; ma sorge non poca discrepanza in accertare il luogo del suo nascimento. Strabone (3) la dice nata ed educata in Argo, al che allude Omero dichiarandola Argiva (4).

Juno culta Argis, et Alalcomenia Minerva

Habet oppidum hoc vetustum Minervae fanum religiose admodum cultum : ajuntque ibi natam fuisse Minervam, ut Junonem Argis. Perciò Argo è detta la città di Giunone, ed erano celeberrime le feste in onore di questa dea, dette ΗΡΑΙΑ *Heraea*, ed ancora *Ecatombaea* pel sacrifizio che vi si facea di cento vittime. Pausania la vuole educata presso Stinfalo da Temeno, ch'ivi aveva eretto tre tempj sopra diverse denominazioni (5) : *In prisca vero Stymphalo Temenum habitasse, a quo fuerit Juno educata, cui fana tria Deae cognominibus totidem dedicaverit, Puellam vero, dum virgo esset, Jovi vero jam nuptam, Adultam, divortio a Jove facto, cum Stymphalum se*

(1) Philol. lib. II. pag. 47.

(2) Vossio cerca altra etimologia di questo nome. (Theol. Gent. lib. II. cap. XXVI, pag. 160).

(3) Lib. IX, Boeot., pag. 413. Sign. Marg. Paris. *Alalcomenarum Homerus meminit sed non in catalogo.*

(4) Iliad. n. v. 8.

(5) Arcad. lib. VIII, cap. XXI, 640.

recepisset, *Viduam appellasse*. Altri antichi autori la vogliono nata ed educata in Samo, ove era un celebre tempio di questa Dea, che il citato Pausania dice consecrato dagli Argonauti, i quali vi collocarono la statua della dea, tratta da Argo: *Fanum Junonis quod Sami est*, *sunt qui dicunt Argonautas ipsos dedicasse. Illuc signo Deae Argis devecto. Enimvero Sami*, *ipsi natam tradunt ad fluvium Imbrasum sub vitice*, *quae hac ipsa aetate in Junonis sacro solo ostenditur* (1). Questa antica venerata immagine di Giunone Samia, che vien detta opera di Smilide d'Egina, contemporaneo di Dedalo, può osservarsi nella medaglia di Samo riportata dal Seguino (2), ove è anche espressa fuori del tempio la pianta del sacro arboscello palustre, sotto il quale nacque la dea (3).

E siccome la prole femminile non era quella che toglier dovea al padre l'impero, fu Giunone tra le Ninfe educata, ed ebbe le ore per compagne, dalle quali fu servita in Samo, ove dimorò giovinetta, e dove fu poi con particolar culto riverita. Giove sottratto da' Cureti al furor di Saturno, crebbe nascostamente in Creta, e reso adulto amò la sorella e la tolse in isposa. Perciò egli prese la sembianza di cuculo, ed in tal forma piacque a Giu-

(1) Arcad. lib. VII, pag. 530.
(2) Num. 33, pag. 174.
(3) Apollonio Rodio chiama Samo al lib. 1, ver. 184.

. . . . . . Samo la sede
Di Giuno Imbrasia

none(1). Divenuta essa consorte di Giove sentì gelosia delle giovani da lui amate, e si rese chiara per le vendette che prese in varie occasioni contro di quelle che furono cagione delle sue inquietudini; ed in fatti gli antichi poeti ci han descritte le contese di Giunone. Trascurata ed abbandonata da Giove fu finalmente chiamata vedova, ma riunironsi poscia i due numi, e con feste annue fu celebrato questo lieto riconciliamento (2). Se vuolsi rintracciare la significazione di questa oscura allegorìa, può dirsi che Giunone è l'aere frapposto fra il cielo e la terra; e perchè l'aere congiungesi al cielo o all'etere, perciò si disse Giunone congiunta a Giove.

Riguardo alla prima figura espressa in questa Tavola congetturasi, che dalla corona radiata, dalla serenità del volto, dalla compostezza degli abiti, e dal gran manto che le ricuopre il capo, altro personaggio non vi si possa ravvisare che Giunone Regina (3): colla testa velata è espressa Giunone nelle medaglie, maniera propria delle matrone; e nell' osservarsi la veste con maniche fermate da più fibule o bottoncini, simile ad una statuetta di Giunone Regina esistente nel precitato Museo Etrusco, mi confermai nell' adottata opinione, e mi indussi a produrre quell' erudizioni.

(1) Paus. Corinth. sive lib. II, cap. XVII; pag. 148.

(2) Queste feste celebravansi in Boezia sotto il nome di *Daedala*, come osserva il Guattani nel Museo Pio-Clementino Tom. 1 Tav. 3.

(3) Ciò deducesi da una statuetta del Museo Etrusco, la quale dalla corona radiata, e riconosciuta per Giunone Regina.

Un Apollo è riconosciuto nella seconda figura: essa è panneggiata dal mezzo in giù, e tiene a' piedi i coturni; e quantunque non abbia alcun particolar distintivo, può verosimilmente attribuirsi al dio dell'Armonia, cui la chioma folta ed inanellata, e il volto giovanile e leggiadro propriamente convengono. Apollo, ch'è lo stesso che il Sole, è l'origine della universale fertilità; e siccome i Greci ed i Latini trassero i loro sistemi filosofici e religiosi dagli Egiziani, come comprova Jablonski; così gli Egiziani danno al Sole ed alla Luna la cura del mondo (1). Diodoro Siculo in tal modo ragiona (2): *Vetustissimi in Aegypto mortales, mundum supra se contemplati, et non sine stupore demirati universi naturam, duos esse Deos existimarunt, aeternos, et primos, Solem, et Lunam... Hos Deos mundum universum gubernare statuunt, nutrientes et augentes omnia... horumque naturam Deorum plurimum conferre ad generationem omnium.* Non è perciò inverisimile che al Sole fossero erette are nei boschi. Esiodo nel suo poema, intitolato scudo d'Ercole, nomina un bosco d'Apollo:

> Poich' ei trovò nella boscaglia sacra
> D'Apollo che da lungi ne saetta.

Oltre all'are ne' boschi, aveva templi ed oracoli in quasi tutte le città della Grecia e d'Italia; e l'ora-

(1) Pantheon Aegypt. Proleg. pag. 45.
(2) Lib. 1 pag. 10.

colo più famoso di questo dio era quello di Delfo, che andavasi a consultare ne' più lontani luoghi, quantunque fosse proferito per l'organo di una vecchia donna. Ne' sacrifici gli s'immolava uno sparviero ed un lupo, animali funestissimi al gregge. Lo sparviere secondo gli antichi per avere acutissimo sguardo era simbolo del Sole, che vede ogni cosa, ogni cosa fa vedere; a questo univasi il gallo, e ciò perchè il detto uccello annunzia col mattutino suo canto il ritorno del Sole. Tralascio gli altri animali che venivangli consecrati, siccome il grifo, il cigno, il corvo, la cornacchia. Fra gli albori suoi favoriti convien porre la palma e l'alloro; la palma perchè nacque a' piè di un albero di questa specie; l'alloro, perchè credevasi che i vapori delle sue foglie fossero atti a porgere delle divine ispirazioni (1). I giovanetti giunti alla pubertà, deponevano e consacravano la loro capigliatura ne' suoi templi, siccome le fanciulle collocavano le loro ghirlande in quelli di Diana; tanto rilevasi in Omero, Teocrito, Callimaco, Tibullo, Virgilio Properzio, Pausania.

Vossio non vede in Apollo se non che un personaggio metaforico, che altro non è che il Sole, ciò produco in dilucidazione di quanto non ha guari significai. E' dice: Apollo è figlio di Giove, vale a dire dell'autore dell'universo, sua madre è Latona, che deriva dalla radice *Lateo*, sono nascosto, perchè avanti l'esistenza del Sole, le tene-

(1) Euripide nell' Ecuba loda assai la palma ed il lauro di Delo.

bre del caos coprivano l'universo. Nacque in Delo, vocabolo che significa manifestazione, perchè la luce di quest' astro illumina il mondo · rappresentasi sempre giovane ed imberbe, perchè il Sole non invecchia, nè infievolisce giammai : l'arco e le frecce denotano i raggi: la lira è simbolo dell'armonia del cielo: lo scudo per la protezione concessa a' mortali; ed è infine il dio della medicina, perchè il Sole fa crescere le piante.

I tanti attributi, che gli assegnan gli antichi, variano a seconda de' personaggi, che gli fanno rappresentare; ed in fatti ne' primi secoli la sua immagine avea molte teste. A Lesbo la sua statua teneva un ramo di mirto, non che un pomo nelle mani, premio de' giuochi Pizii : a Tessalonica egli si coronava da se, come vincitore di Marzia; a Delo avea nella destra un' arco, e sulla sinistra le tre Grazie, portanti ciascuna un' istromento musicale, siccome il flauto, la siringa, la lira. Quando è preso pel Sole, ha un gallo sopra una mano, è tutto circondato da' raggi, e scorre il zodiaco sopra un carro tirato da quattro focosi candidissimi cavalli; o viceversa il zodiaco è sopra la sua testa, alla quale corrisponde il segno che indica la stagione dell'anno, in cui vuolsi rappresentare l'azione; ed in questa qualità il suo carro di fuoco sembra salire a fatica un lido scosceso, o discendere agevolmente un rapido pendìo; così Ovidio. Altre volte vedesi l'intonsa deità sul Parnaso in mezzo alle Muse, avente nelle mani la lira, in capo la

corona d'alloro; il colosso di Rodi era una figura di Apollo. Ed infatti sulla maggior parte delle medaglie di questa città il dio dell'armonia è rappresentato coronato di raggi. Il cantor delle Grazie, il mellifluo Tibullo gli attribuisce il colorito di una fanciulla; e per verità ne' monumenti antichi è generalmente prodotto sotto l'aspetto di un bel giovane imberbe con lunga capigliatura, imprigionata nel sempre verdeggiante alloro. Non sto ora a riportare quanto sul nume dissero gli autori d'Egitto, quanto gli viene attribuito da' Persi e da' Jeropolitani, ma soltanto verrà da me considerato sotto il suo carattere poetico. Apollo è a tal oggetto indistintamente chiamato *Vates* o *Lyristes*, non essendo state ne' primi tempi la musica e la poesia che una sola e medesima professione. In questa qualità è talvolta rappresentato nudo, coi capelli raccolti sulla fronte, con una lira in una mano ed un plettro nell' altra, o, secondo la descrizione di Properzio, appoggiato sopra un macigno. Talvolta i suoi capelli sparsi ondeggiano a seconda de' zeffiri; il suo capo è cinto d'alloro, e gli scende sino su' piedi una lunga veste, abito caratteristico di *Apollo Vate*, o *Liriste*. Questo vestimento si è quello sotto il quale supponevasi ch' ei comparisse alle feste di Giove, e specialmente in quella, che rammentava la sua memorabile vittoria sopra suo padre Saturno. Nelle statue del nume d'ordinario si veggono varj simboli e segnatamente il serpente; allora è esso contraddistinto col caratteristi-

co nome di Apollo *Medico*. Nel foro esisteva un gruppo in cui era espressa l'avventura di Marzia: il dio era intento a scorticare l'insolente rivale, e coll' epiteto indicavasi di *Tortor*, che tormenta: un simil' atto ritrovasi su di una pietra, nella quale Nerone fe' figurare se stesso sotto le sembianze di Apollo, che commette sì fatto supplizio. I quadri e le statue di Apollo *Cacciatore*, di cui Massimo di Tiro ci porge un' idea, lo rappresentano come un giovane con fianco nudo sotto una clamide, armato d'arco, e col piè alzato in atto di correre; tale può figurarsi allorchè, secondo i Poeti, egli abbandona i boschi della Licia per ritornare a Delo.

Ma in luogo di perdermi in queste varie figure caratteristiche del Nume riportate dagli antichi, piacemi far conoscere come Apollo fu reputato il dio della Medicina. La scoperta della medesima, come ogni grande avvenimento di antichità remota, cadde presso gli antichi nel dominio della Mitologia, la quale, secondo il costume suo, più s'occupava ad esaltare colle sue favole la gloria di questa invenzione, che di convenire coll'opinione de' dotti. Secondo Igino (1), il centauro Chirone, figlio di Saturno, inventò la chirurgia, ed introdusse l' uso dei semplici. Si attribuisce ad Apollo il trattamento delle malattie degli occhi, e ad Esculapio, figlio di Apollo, l'invenzione della clinica. Pertanto l'invenzione della medicina era general-

(1) Fav. 274.

mente attribuita ad Apollo (1) ed al Sole. È il sole in effetto ché cól variare la temperatura e la salubrità dell'aria, influisce potentemente sulla salute de' nostri corpi. Perchè dunque restringere la scoperta di questo Dio all' arte di trattare le malattie degli occhi? Ciò si è dimostrato in diverse maniere. La sola ragione plausibile, per quanto pare, si è tolta da che la luce emanata dal sole è ciò che più diletta gli occhi nostri, ed è da Orfeo chiamata *il dolce oggetto della vista dei mortali* (2). Perciò nei lunghi addio che precedono la morte degli eroi di tragedie, la luce del sole ha quasi sempre la sua parte (3). La luce, in latino *lux*, in greco Φῶς, era un' espressione carezzante di cui usavano gli amanti (4). Ciò spiegasi pure in una maniera che giustifica la costumanza che avevano gli Egiziani di aggiungere un occhio destro ai simboli che raffiguravano Apollo. Questo popolo, come si sa, si attribuisce l'invenzione della medicina (5), ed aveva medici per le differenti parti del corpo (6). Le persone dell' arte avevano raccolto un' infinità di osservazioni antichissime sul trattamento di molte malattie. Queste raccolte di osser-

(1) Pindaro, IV, 480, Pit e V, 85, Pit, Euripide, Alcest. 986, e Androm. 900 Horaz. carm V, 63.

(2) H. in Sol.

(3) Euripide, Ifig. in Aul. V. 1250, 1280, 1505.

(4) Plauto, Curc. I. 3, 47. Marziale v. 30.

(5) Plinio, VII, 18.

(6) Erodoto, II, 84.

vazioni eran reputate come libri sacri. Il fisico il quale si conformava agli oracoli dell' arte, non correva alcuna pena, qualunque fosse l'esito delle malattie da esso trattate. Ma s'egli voleva guarire attenendosi ad altri processi, e la di lui audacia non fosse stata coronata da buon successo, era punito della pena capitale (1). Questi libri, in numero di sei, sono espressamente ricordati da Clemente d'Alessandria (2), e l'uno di essi trattava specialmente sulle malattie degli occhi. Queste malattie, come si sa, furono e sono ancora le più comuni in Egitto (3). Non è dunque a sorprendersi se gli abitanti di quel paese abbiano onorato Orò, l'Apollo dei Greci, figlio d'Iside, inventore, a loro credere, della medicina, scoperta tanto importante per essi. D'altra parte gl'innumerevoli monumenti attestano che l'arte di guarire passò dall' Egitto in Grecia, e dalla Grecia in Roma con tutti i suoi usi; quello fra gli altri di confidare a differenti medici la cura delle diverse parti del corpo. Non è dunque a supporsi che trasse seco i miti di cui gli Egizii arricchirono la loro storia?

Convien dire pertanto che nel testo d'Igino, il quale forma lo scopo del nostro esame, fu proposto che si leggesse *oracularíam* in luogo di *ocularíam medicinam*. L'uso di chiedere agli oracoli i rimedi contro le malattie era frequentissimo

(1) Aristotile, III, Pol. II Diodoro I, 82.
(2) Str. VI, 4 p. 269 p 758.
(3) Maillet, Descriz. dell' Egitto, t. I pag. 18; Persio, V 186.

presso gli antichi; e l'invenzione di questa specie di medicina apparteneva senza contraddizione ad Apollo, come lo afferma il passo d'Ippocrate, il quale, dopo aver detto che la medicina e la scienza della divinazione erano sorelle, aggiunge che Apollo è padre ad entrambe. Questo dio cura le malattie presenti come le malattie future, col guarire quelli che sono malati come quelli che devono esserlo (1).» La divinazione e la medicina hanno in effetto nel pronostico un punto di contratto; e forse in ciò consiste l'idea dominante del passo d'Ippocrate.

Il secondo personaggio mitologico menzionato nel passo di Igino è il centauro Chirone. Egli era figlio di Saturno e di Filira (2); è desso, secondo alcuni, che insegnò agli uomini la medicina veterinaria. Questa conghiettura, fondata unicamente sulla forma del suo corpo, non è conforme alla generale credenza che attribuiva a Chirone la scoperta della chirurgia e della botanica (3); e appunto per questo qui è dipinto con una pianta in mano. Molte testimonianze concorrono a dare alla chirurgia il primo grado nell' ordine de' tempi (4), e a collocarla fra gli altri rami della medicina. Tuttavia pare che Ippocrate non fosse di questo avviso, osservando egli che la prima cura degli uomini

(1) Ipp. Epist. 2 ad Philipoem.
(2) Igino, Fab. 138; Scoliaste d'Apollonio, I, 554, e II, 1235.
(3) Plinio, VII, 56; Igino, Fab. 274.
(4) Celso, I e VII, in praef. Servio En. 369; Plinio XXIX, 1.

dev' esser stata di scegliere i più sani e più piacevoli al gusto fra gli animali e le frutta del terreno, onde conchiuse che la dietetica dovette prima attirare la loro attenzione (1). Questa ragione potendosi applicare presso a poco alla botanica, darebbe la antichità più remota alle scoperte di Chirone.

Ed avendo attribuito ad Esculapio l'invenzione della clinica, faccio conoscere ch' ei nacque da Apollo e Coronide o Arsinoe (2), e fu discepolo di Chirone. È sempre dipinto con barba lunga, forse a motivo del proverbio: *giovane chirurgo, vecchio medico;* poichè a lui l'antichità attribuisce l'invenzione della clinica, così detta da un vocabolo greco che significa letto, poichè il medico visita l'egro nel proprio letto. La clinica comprende la cura di tutte le malattie interne, ed invece la chirurgia delle piaghe esterne. Nell'opera di Ercolano e Pompei, che pubblicasi a Venezia, alla Tavola XXV. della seconda serie trovasi un quadro che riunisce i tre precitati inventori della medicina. Vi si scorgono delle rocce, degli alberi, varie piante. Ed ivi Apollo, ch' è in piedi, è vestito di un panneggiamento di color cangiante dal rosso al verde; è incoronato di alloro di cui ne ha un ramoscello in mano; il braccio destro sollevato poggia sul capo, il sinistro sovra una cetra, segno distintivo del dio della musica, che gli apparter-

(1) Ippocrate, de Vet. med. 6 e seg.

(2) Igino, Fav. 202; Pindaro III, Pit. 80, e Scol. ivi; Omero Il §. 193. e Scoliaste, ivi; Spanheim, H. in Cer. 25.

rebbe eziandio come dio della medicina, poichè la musica guariva, per ciò che credevasi, alcune malattie. La cetra poggia sopra una *cortina* di color rosso di rame. La *cortina* è, come si sa, il coperchio del tripode di Apollo. Perciò il dio fu chiamato talvolta *cortinipotens*. Il centauro Chirone viene appresso. Nella parte dove è cavallo, il corpo è di colore bruno. Le spalle sono coperte di una pelle giallo-oscura; la sua mano sinistra è ornata di un nodoso bastone, e sostiene alcune piante nella destra. Esculapio, come dicemmo, porta una lunga barba; è assiso sopra una sedia ricoperta di un cuscino verde; un panneggiamento di color cangiante dal verde al rosso lo copre in parte. Colla sinistra stringe un bastone; tiene la destra alla bocca, simbolo del silenzio che l'antichità raccomandava al medico. Da ciò ne viene l'epiteto *di muta*, arte muta, applicato alla medicina nei versi di Virgilio (1):

> Scire potestates herbarnm, usumque medendi
> Maluit, et mutas agitare inglorius artes.

Perchè, dicono Celso e Galeno, il medico non ha bisogno di esser eloquente; ma la sua scienza deve limitarsi a ritrovare buoni rimedi. Da canto ad Esculapio veggiamo una picciola colonna di colore di porfido, e al disopra un tripode di colore di

(1) En. XII, 395.

L. La Volpe dis. G. Camilli inc.

STATUETTA ALL' EROICA _ GIOVANE GUERRIERO

bronzo, che senza dubbio serve quì di emblema a questa medicina che traeva i suoi soccorsi dalla divinazione, e di cui s'è fatto parola.

STATUETTA ALL' EROICA

GIOVANE GUERRIERO (1)

Tutti gli autori, i quali in diversi tempi scrissero a dichiarazione de' monumenti della figurata antichità, hanno sempre a giusto titolo celebrato come rarissime le sculture nel bronzo; non già che molte di sculture così fatte non si vedessero presso gli antichi, quando anzi sappiamo, che le più illustri opere de' sommi artefici erano condotte in tale metallo, ma per esser quelle a preferenza delle altre state distrutte. La figura di marmo spezzata dal barbaro devastatore, o dall'ignorante malevolo, poichè era stata così guasta, presentava una materia inutile, che rimanevasi abbandonata sul suolo, o come di nessun pregio si gettava da canto. Poi, volte le menti a studj più miti, quelle lacere parti sono state ricerche con bella cura, con lodevole industria congiunte, ed ornano ora nuovamente i Musei d'Europa, composte e quasi tornate al primo aspetto della loro integrità. Altro fù il destino dei lavori di bronzo, che non prima erano disfatti, che se ne volgeva in altro uso la

(1) La prima rinvenuta in Pompei nel 1824 è alta pal. 2 onc. 5: la seconda scavata in Ercolano nel 1739 è alta pal. 2 ed onc. 9; tutte di bronzo.

materia, salita sempre in pregio maggiore quando la barbarie, e la seguace povertà si facevano più grandi. Si vuole quindi riguardare come cosa di esquisito pregio l'antica statuetta all'eroica, non che il giovane guerriero che forma l'oggetto dell' attuale illustrazione. E siccome l'erudito Guarini riporta sulla prima una particolar sua opinione, la quale fu lodata dal Finati, così mi faccio un dovere di trascrivere l'articolo del Vol. V Tav. XXXVI.

Grazioso oltremodo è il fanciullo espresso nella prima figura in questa tavola delineata a sinistra del riguardante. Egli è vestito all'eroica: la testa è cinta di un nastro ornato di piccole rosette. Una sinuosa clamide gli discende dall'omero sinistro, su cui è rilevata l'egida ornata della terribile Gorgona. Importantissima è la corazza elegantemente intarsiata di lavori di argento, fra quali primeggia una quadriga guidata da Apollo radiato, essendovi al di sotto la figura allegorica della terra fiancheggiata da un toro e da una capra. I suoi piedi sono caligati alla maniera de'Gregari Romani.

In questo pregevolissimo bronzo fu ravvisata da taluni la stessa attitudine che ha sulle medaglie consolari, ed imperiali il simbolo della Virtù. Il nostro socio Sig. Abate Guarini opinò che per esso si rappresentasse Caligola fanciullo. Egli ne ha reso di pubblica ragione una spiegazione (1), nella

(1) Illustraz. Apologetica del marmo puteolano *A Colonia deducta*. Napoli 1824.

quale ha assunto, che all' aspetto di questo fanciullo di volto svelto e grazioso, ma additante cert' aria di malsania organica, in arnese militare e caligato alla maniera de'Gregarj, debba riconoscersi l'iniquo C. Cesare. Ei rintraccia la circostanza in cui venne eretta la nostra piccola statua, e l'attribuisce al ritorno del piccolo Caligola fra le tumultuose legioni germaniche, allorchè prese da vergogna e compassione, e più da invidia contro que' di Treveri che dovevano mettere in sicuro Agrippina col piccolo Caligola da'loro tumulti, pregano è scongiurano Germanico, affinchè quegli ordini che Agrippina prosegua il viaggio, e che ritorni al campo il fanciullo Caligola. Il suo ritorno, il mostrarsi alle tumultuanti legioni, restituì loro la calma, ed impose fine a tanti fondati timori in tutto il romano imperio, che al momento cangiati vennero in tripudj ed applauso.

Col monumento della nostra statuetta, sia pubblico o privato, soggiunse il Guarini, celebrarono i Pompejani la memoria di un avvenimento cotanto classico, avvenimento brillantissimo ed unico della vita di questo mostro, ma mostro ancor fanciullo. E dalle intarsiature della corazza esprimenti Apollo al disopra della Terra fra il segno del toro e della capra, ci stabilisce l'epoca del ristabilimento della calma delle legioni, cioè al mese di aprile, val dire otto mesi in nove dopo la morte di Augusto, i quali aggiunti agli anni due che aveva Caligola alla morte di quello imperatore, cel danno presso a poco di an-

ni tre, quanti par che ne dimostri il fanciullo espresso nel nostro bronzo.

Noi non possiamo che ammirare l'ingegnosa spiegazione del nostro Guarini, se non che alla ispezione del monumento non sembra ravvisarsi un fanciullo di così tenera età, com'egli pretende che'l bronzo il dimostri; del rimanente qualunque sia il valore da darsi alle surriferite opinioni, certo si è, che la nostra statuetta è importantissima, sia che se ne valuti la conservazione e l'intagliatura della corazza, sia che si consideri l'egida gettata sull' omero sinistro non così ovvia a rinvenirsi negli antichi monumenti, e che tanta importanza ha arrecato al Giove Egiaco coll' egida in cotal guisa disposta, il che somministrò ampia materia alla erudizione del sommo Visconti.

Il giovine guerriero delineato nell'altra figura a dritta del riguardante è armato di lorica guarnita di doppj pendagli fimbriati, indossa una grandiosa clamide, ha la testa nuda, e le gambe rivestite di stivaletti di pelli. Le sue braccia sono disposte in modo, che sembra aver tenuto colla destra un' asta, e colla sinistra altro arnese militare, che or manca. È osservabile la sua corta tunica, ch' è forse quel vestimento che gli antichi chiamarono *subarmale*, (1) perchè il mettevano sotto le armi, onde queste meglio si assettassero sul cor-

(1) Così i nostri Accademici Ercolanesi che pubblicarono questa statuetta alla tavola LXIX del secondo volume de'Bronzi, sull' autorità del Turnebo, del Ferrari, del Buonarroti. Vedi la nota 4 della citata Tavola.

CAMILLO

po. Fu questo bronzo ritrovato non molto lontano dal Teatro di Ercolano, insieme ad una Giunone, e ad un Apolline, che nella serie delle statue di bronzo unitamente si serbano. Tutte e tre queste figure furono fuse a mezzo rilievo, e facevan parte della bigoncia della famigerata quadriga di Ercolano.

CAMILLO (1)

I Romani chiamavano Camillo un giovane di distinta nascita, destinato in ciascun tempio a servire il gran sacerdote, ed a fare tutte le funzioni del ministero inferiore; tal carattere ha la statua prodotta. Il Casalio così lo definisce; *Erat praeterea puer ingenuus Vitta tempora redimitus Camillus dictus, Pontificis Maximi Sacrificio ministrans, urceolum dextera ferens; ex quo vinum et liquorem in Pateram Sacrificantis infundat: antiqui namque Camillos et Camillas vocabant ministros, et ministras impuberes Sacrificiis inservientes; Romulus enim instituit, ut qui sine liberis essent, gratissimos sibi ex omnibus singulos pueros et puellas ex singulis curiis eligerent, qui ad pubertatem usque ministrarent, puellae vero quoad essent nubiles: More ex Graecia translato; coronis autem interim dum sacrificarent, vel vittis essent redimiti, Camillique ejusmodi*

(1) Statuetta di bronzo alta pal. 5, once 4 e mezza.

pueri vocarentur(1);così Dionisio d'Alicarnasso(2). In Rosini(3)abbiamo, dopo avere indicato che furono da Romolo istituiti: *Romulus voluit uxores cum suis maritis fungi sacerdotio, et si qua sacra viros obire vetaret mos patrius, ea relinqui foeminis, in ejusque ministerii partem debitam venire illorum etiam liberos: quod si qui prole carerent, eis licere optare ex quacunque tribu puerum, puellamque, elegantissimos: alterum ministraturum sacris; donec pubesceret: alteram tantisper dum pura esset a nuptiis*. Avendo però fatta menzione d'ambo i sessi cioè Camilli e Camille, Plutarco non fa menzione che de' soli Camilli, sebbene ne avesse egli tutta l'opportunità di parlarne; questa non sarebbe la prima cosa riferita da Dionigi riportata dal Casalio e dal Rossini, la quale non sussiste. Più nelle cerimonie nuziali il giovane Camillo portava un vaso coperto chiamato *Cumerum*, che racchiudeva le gioje della sposa (*Nubentis utensilia*) (4), ed i trastulli per i ragazzi (*Crepundia*) (5). Circa al sudetto vase tanto leggiamo nel precitato autore delle antichità. *Vas ipsum Cumerum proprio nomine vocabatur*, e in Varrone (6): *Igitur dicitur in nuptiis Camillus (sive Camillus) qui cumerum*

(1) Pauvinus de fastis et in 2 de Rep.
(2) Lib. 2 et Sext. Pompejus.
(3) Antiquitatum Romanarum corpus absolutissimum. Coloniae (1632).
(4) Festus.
(5) Plaut. Cist. III. I 5. Rud. IV. 4 110.
(6) De L. L. lib. VI.

fert, in quo quid sit in ministerio, plerique extrinsecus nesciunt. Ed in Sesto Pompejo leggiamo: *Cumerum vocabant antiqui vas quoddam, quod opertum in nuptiis ferebant, in quo erant nubentis utensilia. Item cumerum vas nuptiale, a similitudine cumerarum, sic appellatum. Hoc igitur comitatu nubentes ad mariti aedes accedebant. Aedium porro fores floribus et frondibus ornari consueverunt, unde Catullus in carmine de nuptiis Pelei:*

Vestibulum ut molli velatum fronde vireret.

La prodotta statua è in piedi con capelli vagamente acconci e fermati sul capo da una gentil fascetta; caratteri costanti delle figure di questi avventurosi garzoni. L'abito è a mezze maniche, ed è secondo il costume de' sagri ministri succinto sulla cintura, giungendo sin sopra alle ginocchia; ha le crepide a' piedi. Essa è nell'attitudine di ragionare, e non ha alcun distintivo nelle mani. E poichè ne informa Ateneo (1) che in Elide si faceva il giudizio della bellezza de' giovanetti da prescegliersi ai sagri ministeri, ed al primo o al più bello si facevan portare gli arredi del nume, al secondo la vittima, ed al terzo il liquore pel sacrifizio potrebbe inferirsi, che il nostro Camillo (2),

(1) XIII. 2 p. 565.

(2) Il Bochart Geog. I. p. 396 deriva la parola Camillus o Cadmillus dall'Arabo *chadama*, ministrare, quasi chadmel Ministro di Dio. Vedi nostri Accademici Ercolanensi T. II. de' bronzi tav. LVI. n. 8.

sprovveduto affatto di tali arnesi, rappresenti piuttosto uno de' ministri delle mense, sebbene fossero anche questi adoperati, come ne istruisce lo stesso Ateneo (1) ne' sagrifizj e nelle altre sagre funzioni, non solo presso de' Greci, ma presso ancor de' Romani.

AMAZZONE MORTA

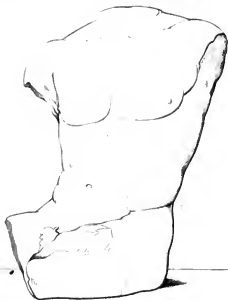
GUERRIERO MORTO-TORSO (2)

Supina, cogli occhi socchiusi, con le braccia mollemente distese, col volto nella pace del riposo, quasi una stanca seguace di Diana» Giace la bella donna e par che dorma ». Ma considerata più da vicino, si ha il dolore di ravvisarle una larga ferita nella parte destra del petto, e si vede ch' ella è del tutto spenta » Ma morte bella par sul suo bel viso ».

Potrebbe dirsi forse una Spartana, poichè per tale ce la dichiara la tunica aperta al fianco (3): se non che il vederle denudata la dritta mammella, nel modo onde venivano rappresentate le Amazzoni, ci fa piuttosto giudicare essere una di quelle più che maschie guerriere. A tal proposito faccio co-

(1) IX. 7 p. 425, ed Eustazio II. v. p. 1205, e Svetonio Lib. 44.

(2) Due statue giacenti in marmo statuario; la prima lunga pal. 5 e mezzo, la seconda palmi 2 e mezzo: l'ultimo è in marmo lunense e dell'altezza di pal. 2 e mezzo.

(3) Plutarch. Parall. vitae Numae et Lycurgi pag. 77. Francofurti 1599 et Bayfius de Re vestiar. cap. XIII.

A. Paoleo dis. *A. Mannelli inc.*

AMAZZONE MORTA_GUERRIERO MORTO_
TORSO

noscere quella appartenente ai beni Farnesiani, la quale è a cavallo, onde concepire un'idea più esatta di queste donne guerriere. Essa è vestita di una finissima tunica la quale, secondo il costume delle Amazzoni, sfibbiata sulla spalla dritta scopre metà del suo seno. Il cavallo stizzato che si sente quasi nitrire, la mossa della guerriera che trabocca tutta dal lato dritto, e'l braccio sinistro armato di scudo, che sembra alzato ancora a riparare i colpi nemici, producono in questo monumento un vivissimo effetto. Una cinta, che ha vicino al petto, ha meritata tutta l'attenzione del ch. Winckelmann (1), il quale osserva, che solamente nella nostra Amazzone si ritrova una tal cinta; poichè nelle altre si scorge intorno alle reni, e non già al di sotto delle mammelle. Non rechi meraviglia, che quest' Amazzone non manchi della poppa destra, secondo ciò che la favola ha immaginato poichè la scultura antica ha cercato di conciliare nel punto stesso e l'eleganza dell' arte, e il rispetto alla favola, con fare che ambe le mammelle vi fossero; ma che quella che dovrebbe esser tronca, fosse soltanto nuda, per indicare che mancar dovrebbe; e ciò può osservarsi in quella da me prodotta. Una lancia spezzata è sottoposta al suo dorso, ed un'altra l'è presso al fianco. Se le mammelle sono soverchiamente turgide, mentre avrebbero dovuto spianarsi nella giacitura supina in cui è, ciò è solo, perchè

(1) Stor. delle arti del disegno T. I. pag. 412.

il gelo della morte non permise questo naturale abbassamento. Le forme sono graziose, e ben disposto l'insieme. Questa scultura greca ha sofferto poche riparazioni.

Non così placidamente, come la bella Amazzone, scorgiamo esser lo spento guerriero espresso nella seconda figura di questa tavola. Dall' agitata espressione della persona chiaramente si raccoglie che supino egli spirò col desiderio della vendetta. Il suo pugno benchè freddo stringe ancora la spada, e 'l suo volto adirato e 'l suo rabbuffato crine ci fan dire col gran Cantore di Goffredo che

» Alteri formidabili feroci
» Gli ultimi moti fur l'ultime voci.

La scultura di questa se non è di Greca scuola, è della Romana più purgata, e non ha altro ristauro che la metà della gamba sinistra e la metà delle dita della destra.

Dopo aver parlato nell'antecedente volume di due Torsi, mi dispenso di trattenermi su di questo che di merito è inferiore ai succennati, e che apparteneva ad una figura sedente. Il movimento vivacissimo però, che si osserva in tutte le parti, la morbidezza delle forme, massimamente nella parte anteriore, commendano moltissimo questo avanzo della buona scultura romana.

MADONNA E GESÙ

LA MADONNA

CON

GESU'.(1)

Avendo parlato del *bello ideale* e di alcune cause che possono svilupparlo, prima di parlare del Correggio, pittor sommo, una qualche cosa dirò del bello relativo e degli effetti dell' arte d'imitazione. L'età diversa, e le circostanze della nostra vita, benchè non tolgano, modificano pur troppo in noi l'impressione di questo senso sublime; e non solo la giovinezza e la canizie, ma la salute e le malattie, la felicità e le disgrazie, gli ozj e le cure ne alterano, aumentano, o diminuiscono la forza. Giunge quella età in cui fatalmente lo spirito si arroga talvolta diritti troppo esclusivi sul cuore; e l'uomo divenuto più circospetto e severo sulla denominazione persino del Bello, questa gli si rende meno significante, qualche volta anche dubbiosa, e lo riduce a dare appena un contrassegno di fredda compiacenza esteriore; finchè arriva la trista epoca della vita in cui le sue facoltà rese ottuse non gli inspirano più l'espressione di bello, che come una rimembranza, un'abitudine, una convenzione. Egli rende un tributo freddo e materiale all' opinione degli altri, se d'animo discreto e gentile; ovvero pensa di renderlo a se stes-

(1) Quadro dipinto a tempera del Correggio.

so, e alla tenuità delle sue opinioni, se acre e insopportabile per il peso degli anni e la felicità che gli fugge dinanzi, vive opponendosi sempre, e biasimando tutto ciò che non rassomiglia o a' suoi principj, o alle perdute costumanze dell' età sua migliore. Non sente più il piacere della sorpresa; non gli brilla più negli occhi quel caldo entusiasmo che nasce dalle vive impressioni del bello, e l'anima difficilmente si solleva alle sublimi percezioni, oppressa dagli impotenti suoi sforzi, e ritenuta dal gelo del calcolo, o irritata dall' acrimonia della critica e della disapprovazione. Le diverse sensazioni, come dice il Kant, eccitate in noi dal dolore o dal piacere non dipendono solamente dalla costituzione delle cose esteriori che le fanno nascere; ma traggono origine anche dal particolare sentimento di ciascun' uomo, ch' è cagione del senso grato o disgustoso di queste. Da ciò deriva che alcune persone hanno ripugnanza perciò che ad altri piace, e che una passione tenera e amorosa diviene spesso un enigma per molti; come accade che ciò, ch' è oggetto della pena più intensa per alcuni, è riguardato da altri con occhio d'indifferenza.

Non tutte le menti degli uomini possono essere egualmente inclinate ai piaceri dell' immaginazione. Alcune sono animate per circostanze particolari che alimentano questo fuoco con un'intensa vivacità; altre sono compresse e ritenute da un freno che è al di là della ragione, che istupidi-

sce ciò che tocca, e per conseguenza non possono rimanere scosse nè dalle stesse impressioni, nè colla medesima forza. Il dolce e modesto chiaror della luna, a cagion d'esempio, è assolutamente bello per tutti; ma diventa assai più bello relativamente alla situazione dell' animo di chi lo contempla. Questo soave spettacolo della natura in riposo in una bella notte estiva tocca assai più freddamente la nostra ammirazione, di quello che comprenda in estatico rapimento due amanti, che ora languidamente fissi negli occhi l'uno dell'altro, ora volgendosi al pallido sembiante del casto Pianeta, bevono una dolcezza voluttuosa, e non sanno staccarsi dal contemplarlo, finchè non perde il suo lume o pel tramonto, o per l'importuno rosseggiar dell'aurora. Il risultato delle meditazioni, i confronti che il raziocinio presenta, determinano l'espressione più fina e dipendono da proporzioni secondarie, che collegano il *bello* sensibile coll'intelligibile, e stabiliscono una quantità di accordi indipendenti dal primo lampo del *bello* assoluto, il quale parla ad un tratto a' sensi esterni, e agli interni, mentre il *bello* relativo agisce assai più sopra i secondi.

E per applicare queste teorie alle arti d'imitazione, è indubitato che il *bello* assoluto, che risulta dall'architettura, consiste nell'armonia generale, e nella proporzione delle sue parti in grande; quanto è chiaro altresì che la proporzione subalterna maggiore o minore delle colonne, la diversità degli ordini, e de'loro ornamenti, la dimi-

nuzione della base al capitello, o dal primo terzo agli altri due terzi de' fusti di colonne, gli intercolonnj piuttosto di due e mezzo, o più diametri, le arcate più o meno slanciate, la larghezza delle porte e delle finestre determinata piuttosto in un modo che in un' altro, tutte queste varietà costituiscono indubitatamente un genere di bellezza, ma di sistema, ma di genio, ma relativa, varia, indeterminata, che induce in equivoco, in disparità di opinioni, il che è provato dall'indipendenza con cui i grandi architetti si sono sempre messi al di sopra di queste condizioni, facendo a loro talento ciò che credevano più conveniente, e ottenendo ottimo effetto col seguire nei dettagli principj affatto diversi tra loro: genere di bellezza che nelle arti si ammette, ma che non si confonde col *bello* essenziale, il quale ha un confine che non può mai sorpassarsi, e le di cui leggi sono tanto grandi, e invariabili, quanto sublime la loro origine, alle quali è duopo servire colla più cieca venerazione.

Il *bello* relativo può esistere anche senza che v' abbia bellezza assoluta, e fatalmeme (il che sembra un paradosso) anche a spese del buon senso medesimo. Sarà pago ora chi vuol definito per *bello* ciò che piace, e che forse cominciava a trovarsi mal contento dei principj che ho cercato di sviluppare in questi ragionamenti. Portatevi a qualche teatro di musica dove un Pirro evirato, tiranno d'ogni ragion musicale, e dominatore di un gu-

sto falso e corrotto, a forza di trilli, volate, gorgheggi, e passi, così detti di bravura, impone e diletta, o per meglio dire stordisce e sorprende la moltitudine momentaneamente: questo stordimento e questa sorpresa fatalmente ordinarj nascono da una mal distribuita bellezza di esecuzione, da una difficoltà superata male a proposito, mediante un organo di voce flessibile che a tutto si presta fuorchè al vero carattere della passione; per cui non il cuore o l'ingegno, ma la sfrenata licenza della laringe impiega ed ostenta tutto il lusso dei passaggi e degli ornamenti, rapida, lenta, vibrata, dolce non mai a seconda dell' espression conveniente, e con quella petulanza propria dei *canori Elefanti che mandano per gran foce di bocca un fil di voce* aborriti dall'immortale Parini. Costoro sono i Borromini della musica, che profondono volute, cartocci, ornamenti, fogliami, ad onta dell' aurea dorica semplicità; ed imitano quel greco pittore, che non sapendo far Elena bella, studiossi almeno di farla ricca. Ogni arte ha le bellezze assolute, e relative. Disarmonico è nell' una ciò che nell' altra è tutto armonìa, gusto, proporzione: le linee rette, curve, paralelle non danno bellezza assoluta per loro medesime, se non relativa agli oggetti ove sono ben impiegate. Non bisogna determinare come ha fatto Hogart una sola e unica linea, qualora la combinazione di parecchie linee variate senza ondeggiamento può produrre la beltà dell' insieme. Bisogna che le

parti si prestino un mutuo soccorso tendendo allo stesso fine, e ne risulterà bellezza tanto assoluta che relativa. *Alterius sic altera poscit opem res, et conjurat amice.*

L' arte dell' imitazione di migliaja di oggetti della natura si presta a meraviglia a questo genere di beltà relativa: vedete, quantunque senza scelta, le foreste, i precipizj, le montagne: vedete le squallide rughe della vecchiezza, gli effetti della malattia, il pallor della morte, come piacciono imitati in pittura, espressi in poesia! È bensì però vero che l'imitazione del bello assoluto piace necessariamente assai di più; ma a chi? Agli Italiani come ai Greci. Passate l'alpi, e vedrete con quanta diligenza ed acume si sieno adoprate le scuole straniere per supplire al difetto del genio. Le scuole Fiamminghe, Tedesche, Olandesi fanno ben fede in tutti i gabinetti, in tutte le gallerie di questa mia assertiva. Non avvi cosa nel creato che da loro non sia stata con squisita meccanica elaborata e dipinta col più perfetto grado d' imitazione. Erbe, frutta fiori, animali, crostacei, utensili, tutto tal quale veniva offerto dalla natura del loro suolo accuratamente effigiato, cosicchè una simile imitazione diligente bisogna dirla il *maximum* del *bello* relativo alla cosa rappresentata. Il cristallino, il lucido delle pupille, la leggierezza delle lane e dei peli, la porosità della pelle, il trasparente, il sanguigno, la morbidezza mirabilmente rappresentata con un colore che inganna e seduce al di là

d'ogni credere; ecco i meriti essenziali di quelle scuole. Ma la divina espressione, ma la composizione, la bella scelta de' contorni e delle forme, la grazia, e le sublimi proporzioni sono state riservate quasi esclusivamente per ritrarsi dagli artisti che abitano paesi d'un clima più temperato.

E difatti anche i nostri costumi, tanto più gentili in ogni tempo che le nostre arti sono state in fiore, ci hanno offerto soggetti infinitamente più belli delle stalle, dei mercati, delle caccie di Vovermans, delle fiere di Teniers, delle taverne di Ostade, delle vacche e dei porci di Poter, e dei tanti balli, e feste de'marinari Olandesi; cose tutte, che straordinariamente bene eseguite non possono sorprendere se non relativamente al merito servile dell'imitazione. E ciò accade necessariamente anche per colpa del clima e delle costumanze, siccome io m'era proposto di provare, quando dalle nostre sociali abitudini, e dalle deliziose ville della Toscana, ci trasportiamo tra il fumo delle pippe, del carbon fossile, della torba, e tra le fitte eterne nebbie, e i boccali di birra, che, se non le colte, condiscono però sempre le volgari delizie in que' paesi del Nord.

Dato a conoscere un qualche principio del bello relativo, e de' veraci effetti delle arti d'imitazione, passo a parlare del quadro dipinto a tempra dall'Allegri detto il Correggio. Semplice nella composizione: Maria stringe al seno il pargoletto Gesù: essa inchina il capo sul volto di lui; par che dor-

ma. Un nastro le atttraversa la gola, il quale è raccomandato ad un velo che tutta le ricuopre la testa; e oltre allo stringere al seno il divin pargoletto, per assicurarsene maggiormente, con la destra gli regge i piedi. Gesù veglia, guarda la madre, e porta al petto un libro. L'espressione nella sua semplicità è bella; e la mossa di Maria molto somiglia a quella di altra immagine, che conoscesi sotto il nome della Zingarella. Il colorito è del più grande effetto; il disegno castigatissimo, doti che in superlativo grado furono concesse all' Allegri..

MERCATO
DEGLI
AMORI (1)

Nell' antica filosofia trovasi il politeismo strettamente unito alla metafisica, che seguivalo passo passo per non ismarrirsi con essa in tenebrose vie. Le concedeva le sue forme, i suoi attributi del tutto materiali, ed anche gettava, bisogna confessarlo, una fuggitiva luce, qualche lampo su quel labirinto per lo più senza uscita. Quindi, non pago di divinizzare le passioni, di crear loro una esistenza, di fornirle d'una individualità, le analizzava come la metafisica, ne cercava le cause e gli effetti, e siccome ogni principale passione per lei

(1) Antico dipinto di Stabia.

A. La Volpe dis. A. Mannelli inc.

MERCATO DEGLI AMORI

diventava un genere suddividentesi in un numero infinito di specie, così la religione d'ogni passione creava una divinità, di cui stabiliva la nascita, il modo di esistere, i gusti, le antipatie, e ad ogni fase ad ogni modificazione dava un' origine e un nome particolare, e facevane altrettante picciole divinità secondarie che si riunivano alla grande divinità primitiva. Quì pure ritrovavasi il genere e la specie.

L'Amore era pel volgo figlio di Venere; ma i filosofi lo diceano generato da Poro, dio dell' abbondanza, e da Penia, dea della povertà, e non è forse l'amore il desiderio di un bene che non si ha, e il godimento dell'oggetto che si desidera?(1) Nè bisogna credere che si abbia distinto un solo Amore; gli scrittori ne annoveravano due, tre, e talvolta anche di più; nè maggiormente erano concordi sui loro nomi o sui loro attributi. Siccome la nostra pittura pone tre Amori in iscena, noi non ci occuperemo che nei miti che aveano una relazione a questo numero. Leggiamo in Pausania (2), che a Megara nel tempio di Venere, erano tre statue rappresentanti Ἔρως, Ἵμερος e Πόθος, Ἔρως, cioè l'amore giunto al suo fine, il possesso dell'oggetto amato; Ἵμερος, il desiderio che fa nascere la contemplazione della bellezza; quest' è almeno il significato che un antico presta a questa parola, che

(1) Platone Convit.
(2) I, 43.

forma il senso allegorico d'un racconto di Esiodo. Venere, dice questo poeta, nacque dai flutti del mare, e cammina accompagnata da Ἔρως e seguita da Ἵμερος (1). Quanto a Πόθος, egli è il desiderio vago e senza oggetto determinato.

Due antichi filosofi vollero iscorgere nei tre Amori gli emblemi dell'amor fisico, morale, ed un terzo pel quale l'anima e il corpo hanno un'inclinazione eguale. Finalmente Servio nel suo commentario sopra l'Eneide (2) divide l'amore in tre classi: Ἔρως, Ἀντέρως, Δυ'σερως, l'amore in generale, l'amore reciproco, e l'amore sciagurato, non corrisposto.

Questa tavola offre un esempio delle mille ed una allegorie tutte grazia, di cui diede il soggetto all'arte antica l'amore. L'Amorino che è in gabbia, ci richiama alla mente il cacciatore che in Bione scorge l'Amore sopra un albero e lo giudica un grand' augello, μεγα ὄρνιον; e il nido che gli Amori avean tessuto nel cuore di Anacreonte. Secondo Stazio, la gabbia dell'Amore è formata da verghe d'argento con avorio unite, e coperta da una volta purpurea:

> At tibi quanta domus, rutila testudine fulgens
> Conexusque ebori virgarum argenteus ordo

La scena rappresentata succede in una sala oscura da un lato, e la di cui entrata in alto s'ador-

(1) Teog. 201; lo Scoliaste, ivi.
(2) IV. 250.

na d'un panneggiamento giallo. È illuminata dall' altro verso; vi si vede una porta, davanti alla quale è una cortina verde. Di questi tre Amori, l'uno è in grembo d'una donna, che attentamente guarda, e la cui fronte e parte del capo vanno coperte da una stoffa bianca; i capegli di lei son biondi ed in treccie raccolti, ha una veste azzurrina, l'abito superiore verde, aurei i braccialetti e la calzatura. È forse Venere; e in allora la donna che le sta di dietro sarà la Persuasione, ordinaria compagna di Venere (1); imperocchè non la sola bellezza genera amore: Ulisse non era bello, e tuttavia la sua eloquenza fe' soffrire anche a dee il tormento di amarlo:

> Non formosus erat, sed erat facundus Ulysses.
> Et tamen aequoreas torsit amore deas (2).

La Persuasione è vestita di verde, con braccia ornate da braccialetti d'oro. La terza donna ha coperto il capo d'una cuffia quasi bianca, da cui fuggono disordinati de'biondi capegli; ha giallo il vestimento a mezze maniche verdi, ed è candida la calzatura. Questa è l'Indigenza, e nasce la nostra conghiettura dal paragone di alcuni luoghi di antichi autori, ove il ritratto di questa dea è molto simile alla figura del nostro quadro. Plauto ed Aristofane misero in iscena la dea Inopia. Il primo la

(1) Pausania, v. 11. Nonno, Dion. XXXIII, 110 Orazio, Ep. I, 6, v. 37.
(2) Ovidio, *Arte d'amare* II, 123.

fa figlia della Dissolutezza; il secondo nel suo *Pluto*, le dà un viso pallido, ὠχρα, uno sguardo animato, e l'aspetto di una tragica furia (1): la chiama figlia d'osteria, πανδοκεύτρια, venditrice di uova, λεκιθόπωλις (2). Si converrà senza dubbio che i capegli fuggenti in disordine dalla mitra, la grossolana calzatura, le mezze maniche, gli occhi, il volto, la rassomigliano molto al personaggio descritto da Aristofane. Determinati i personaggi rappresentati dalle figure del quadro, scopriamo ora il senso allegorico che ne fa il soggetto. Si volle dipingere la fuga dei tre Amori dalle mani di Penia lor madre. Ἔρως è diggià sulle ginocchia di Venere che lo divora col guardo:

Si nescis, oculi sunt in amore duces (3).

Ἵμερος vedendo la Bellezza, vuol fuggire sua madre che lo ritiene per l'ali. Finalmente, Πόθος, l'amore nascente, il desiderio indistinto, rimane ancor nella gabbia, dove agita non pertanto le ali quasi anch' egli si preparasse a fuggire. In fine, se i tre genietti simboleggiano l'amor morale, l'amor fisico, e il terzo che tanto appartiene alla materia che allo spirito, sarebbe l'amor morale o celeste quello ch' è in seno di Venere, l'amor fisico o terrestre, prigioniero di sensi, sarà il genio alato

(1) Plut. v. 422, 423.
(2) Ivi v. 426. V. Scoliast. ivi.
(3) Properzio II, El. XII, 12.

sulla gabbia rinchiuso; e il terzo finalmente, quello che si dibatte fra lo spirito e la materia, sarà rappresentato dal piccolo genio che si slancia verso Venere, ma è rattenuto per l'ali.

Gli Ercolanesi prima di noi pubblicarono questo dipinto nel Volume III delle pitture, e supposero in questo quanto abbiam di sopra narrato. Nel primo volume del real Museo Borbonico (Napoli 1824) alla Tavola III leggesi quant' io produco a maggior schiarimento della Tavola XIII. E facendoci a considerare come fosse comune nelle antiche fantasie di assomigliare gli amorini agli uccelli, come Bione, Anacreonte, Tibullo, e tanti altri poeti ci hanno lasciato scritto, crediamo che l'immaginoso pittore abbia voluto quì rappresentare ciò che a prima vista vi si ravvisa da chicchessia meno esperto nelle anticaglie, cioè, un mercato di amori, dove una donna a modo di una venditrice di polli, vende a due altre giovani alcuni amorini che tiene in una gabbia rinchiusi. E siccome le leggiadre donne souo degli amori più vaghe che non son l'api de' fiori, e delle verdi fronde gli uccelli, così il pittore ha ideato non compratori, ma bensì compratrici di questi amori due belle giovani, una delle quali come esperta di questa mercanzia, ha già comprato un amorino vezzoso, che come figliuolo riguardandola dolcemente, se le appoggia in grembo. Ma quella scaltra, e bene esperta dell' indole volubile del fanciullino, pare che colla destra lo tenga per

le ali ghermito siccome suol fare fanciullino che di vago augelletto prenda diletto. L'altra poi che nell' intendimento forse di rappresentarla inesperta delle faccende di amore, il pittore pare che l' abbia voluta dipingere più giovinetta, è per ritegno nascosta dietro l'altra donna, per dinotare la vergogna che le cagiona il vedersi offrire dalla venditrice un gentil amorino che verso di lei stende vezzosamente le braccia, quasi alla sua volta, come in suo dolce nido voglia volare. E chi attentamente consideri questa figura senza troppo dare in sottigliezze, vi leggerà quella ritrosia che sorge in petto di ogni fanciulla al primo avvicinarsi di amore, poichè con quel tenersi strettamente congiunta all' altra donna, che ha già l'amore comprato, sembra che voglia col suo esempio coonestare il desiderio che nutre di comprare un' amorino essa pure. L'altro amorino che dentro la gabbia si vede seduto, sta lì come aspettando alla volta sua di essere anch'egli da qualche vaga fanciulla comprato. Ed a confermarci in questo pensiero, che il pittore cioè abbia qui inteso a rappresentare una venditrice di amori, è anche da considerare come questa donna abbia tratto fuor della gabbia quell'amorino che offre alle compratrici nel modo medesimo che si farebbe di una gallina tenendolo così appunto per le ali ghermito. Questo vendere e comprare di amori ha il pittore rappresentato in altro luogo chiuso, dove una tenda gialla si vede nell'alto distesa; su di che chi volesse dare in sottigliezze,

potrebbe dire che ha inteso con questo alludere a quel mistero ch' è l' incantesimo più seducente di questa passione. Il Bechi in tal modo descrive le figure, cioè la venditrice è di due tuniche vestita, una gialla al di sopra, l'altra bianca al di sotto, con un panno avvoltato alla testa in modo di scuffia giallo e bianco esso pure come le vesti, e due mezze maniche di color verde strette alle braccia che da sopra i polsi sin sotto il gomito la ricoprono. Strana e nuova foggia di vestire, di cui non abbiamo altrove trovato nè ragione, nè esempio, e che non possiamo per altro congetturare, (poichè nè comodo nè eleganza vi ravvisiamo) che per qualche bisogno del trasportare cose pesanti al braccio sospese, che servisse ad uso di bracciale, acciò i pesi sulle braccia istesse gravitanti non offendessero le carni nude, come da' nostri facchini vediamo fare per i pesi che portano sulla testa. E possiamo anche supporre che questa venditrice se ne sia vestita per trasportare la gabbia dove si custodiscono questi amorini, ch'è dipinta del colore del legno. Ha questa donna i piedi calzati di coturni bianchi. Delle due compratrici quella che si vede seduta porta in testa una scuffia celeste, e veste una tunica pure celeste senza maniche, con un pallio gettato sulla spalla sinistra di color rosso scuro, ed ha le scarpe gialle. La donna in piedi è vestita di un tunico-pallio di color verde, ed ha i capelli intrecciati di un nastro giallo. I braccialetti di queste due donne sono dipinti come se fos-

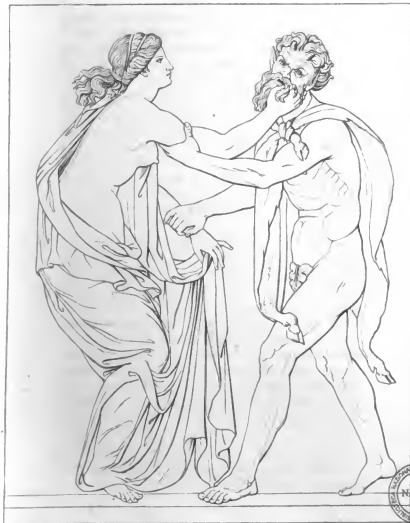
sero di oro. L'esecuzione di questa pittura è fatta così di volo, che non ci dà altro da lodare che lo spirito e la vivacità di chi l' ha dipinta. Quanto all' invenzione, ed alla composizione pare a noi molto da commendare l'antico artefice, poichè bellissimo è il gruppo delle due donne, con buon giudizio e buona grazia composto e piramidato; e l'attitudine della venditrice, per verità e buon garbo di mossa, rimarchevole.

FAUNO
E
NINFA (1)

Luciano (2) descrive i Satiri, quali noi denominiamo Fauni, e li distingue da Pan caprino dal mezzo in giù: quelli che ora chiamiam Satiri gli antichi dicevano Panisci, quantunque il vocabolo generale di Satiri comprenda alcune volte tutta la specie di siffatti numi semiferi (3). A tal proposito raccogliesi dalla Iconologia essere i Fauni dei rustici, non conosciuti dai Greci, figli e discendenti di Fauno, i quali abitavano le campagne e le foreste. Di tal natura è il Fauno che produco con la tavola XIV, ed ivi ammirasi il più bel contrapposto di violenza e fermezza che presentaci il grup-

(1) Bassorilievo Ercolanese in marmo grechetto alto palmi 3 $^1/_4$ largo palmi 3½

(2) Deor. concil §. 4.

(3) Vedi Pausania lib. I. cap. 23. ed Ennio Quirino Visconti Museo Pio-Clementino Tom. I tav. XLIV. pag. 249.

L. Angelini dis. B. Consorti inc.

FAUNO E NINFA

po scolpito in bassorilievo. Sono i Fauni altresì distinti dai Satiri e dai Silvani, pel genere delle loro occupazioni che hanno più stretto rapporto coll' agricoltura. Il poetico genio dà ad essi le corna di capra, o di becco, e la figura di quello prodotto, dalla cintura al basso, ha lineamenti meno schifosi, una fisonomia più allegra di quella dei Satiri, come pure meno brutalità nelle sue mosse. Ed appunto un amoroso aneddoto è quanto produco. Un barbuto Fauno con lunghe orecchie caprine, e colla procacia espressa sul volto vuole impossessarsi di una Ninfa, a sè traendola per le braccia. Questa con volto pieno di fermezza e di dispetto gli resiste acciuffandogli con la destra la barba, e glie la stringe in modo che gli fa rivolgere la testa a manca. È vivace e ben espresso il movimento della fanciulla, che respinge l'indiscreto assalitore, e l'ondeggiamento della di lei capigliera, e il disordine del crine di lui fan rilevare com'ella si agiti nella resistenza, e come egli insista a superarla.

Le Ninfe possono ascriversi fra le subalterne divinità; eran però divise in molte classi. E così le Ninfe delle acque lo eran poi in Ninfe marine, chiamate Oceanidi, Nereidi, Melie. Quelle delle fonti portavano il nome di Najadi, Crenee, Pegee: quelle de' fiumi e delle riviere appellavansi Potamidi; quelle finalmente de' laghi e delle paludi, eran chiamate Limnadi. Anche le Ninfe della terra formavano eziandio parecchie classi: quelle delle montagne erano dette Oreadi, Oresteadi, o siv-

vero Orodemniadi: quelle de' boschetti e delle valli, Napee; quelle delle foreste, Driadi, o Amadriadi. Per dir tutto, dirò che anche nell' inferno eranvi delle Ninfe, ed in ciò dietro l'autorità di Ovidio, il quale dice, che Orfne era una delle più avvenenti Ninfe infernali. Quella da me prodotta sembra appartenere alle foreste, nè contento il greco artefice del prodotto bassorilievo di esprimere il più spiccato contrapposto nella rappresentanza di essa col Fauno, volle conseguentemente mostrarlo nel carattere e nell' accessorj de' personaggi. Egli vestì il primo di una semplice nebride gittata per sopra gli omeri, e di un panneggio a ben disposte pieghe coprì la seconda in modo che resta nuda tutta la parte dritta del torso: effigiò il Fauno vecchiotto e muscoloso, e la Ninfa giovinetta e gentile: quello col crine irsuto e rabbuffato, questa colle chiome eleganti ed acconce, il che mirabilmente contribuisce alla elegante composizione di queste graziosissime figure. Se evvi un qualche difetto si è l'alterata muscolatura del Fauno, l'incontrarsi delle braccia e delle mani, il confuso panneggiamento della ninfa; bella oltremodo è la testa di essa, sì se riguardasi il profilo, che l'alterazione del volto, e la bella capigliera.

L' idoa delle Ninfe può esser venuta dall' opinione in cui erasi prima del sistema de' campi Elisi e del Tartaro, che le anime rimanessero presso le tombe, e nei giardini, e nei deliziosi boschetti, ch' esse avevano frequentato durante la loro vita;

per que' luoghi aveasi un religioso rispetto; s'invocavano le ombre di coloro, da' quali credeasi essere abitati, procuravasi di renderle propizie con voti e con sacrifizj. Da ciò è venuto l'antico uso di sacrificare sotto degli alberi verdi, ove credeasi, che le anime erranti soggiornassero volentieri; ed eziandio credeasi che tutti gli altri fossero animati, opinione, che dappoi si estese sino ai fiumi e alle foreste, a'monti ed alle valli, in una parola a tutti gli enti inanimati, cui assegnavansi delle tutelari divinità. Colgo all'uopo l'occasione di riportare quanto ha detto Raband de Saint-Etienne sulla favola delle Ninfe. L'uso di personificare tutti gli enti della natura, fece immaginare le Driadi, le Amadriadi, le Orcadi, e tutta quella famiglia di giovani Ninfe che, diceansi, nascoste sotto la scorza degli alberi, mentre erano elleno stesse come una scorza leggera, sotto la quale era ingegnosamente ravvolta l'allegoria. In parte, l'uso di parlare di tutti quegli enti allegorici, come se avessero realmente esistito, fece sì che i secoli posteriori caddero in religiosi errori i quali diedero vita all'idolatria, non che in errori storici che tutto hanno scompigliato e confuso. Le Ninfe degli alberi, e dei monti, non hanno gran parte attiva e brillante nelle origini greche, perchè gli enti, ch'essi figuravano avevano minor relazione cogli uomini. Ma le Najadi, le avvenenti e graziose Ninfe delle acque tutta riempiono quella storia. Quindi alla loro compiacenza pei vicini fiumi, o alla lo-

ro corrispondenza coi monti, daddove esse scorreano, noi siamo debitori della maggior parte de' principi e degli eroi della mitologia. Erano i primitivi Greci costumati a chiamarle madri delle borgate ch'essi aveano stabilite sulle loro sponde, e che sovente portavano il medesimo nome. Benefattrici del paese, esse furono talvolta chiamate le nutrici degli Dei, nella stessa guisa, che lo erano degli uomini; e noi vediamo in Arcadia otto fontane, che sotto il nome di Ninfe, passavano per le nutrici di Giove.

Molt' altro potrei dire sì delle Ninfe che de' Fauni, ma mi riserbo parlarne in altro incontro, essendo ben facili a rinvenirsi tali soggetti nelle gallerie e ne' musei. Ciò che mi resta però a far conoscere è il pregio più singolare del prodotto bassorilievo, che quasi diresti, che sol manca alla Ninfa ed al Fauno il moto, se il restauro (che nel secondo tradì la concezione dell' artista inventore) non raffreddasse la bene immaginata e vivacissima azione. E giacchè dal prodotto gruppo passo a descrivere il Discobolo, prima di scendere alla illustrazione dell' Atleta, mi saranno permesse poche nozioni risguardanti la scoltura sì antica che moderna.

Dal latino *sculpo* si trasse il vocabolo scultura applicato a qualunque intaglio o incisione fatta col cesello, collo scalpello, o col bulino. Ella è questa un' arte che per mezzo della materia solida, e del disegno imita gli oggetti palpabili del-

la natura. Si adoperano in quell' arte il legno, la pietra, il marmo, l'avorio, alcuni metalli, siccome l'oro, l'argento, il rame, ed anche il ferro; le pietre preziose, siccome l'agata, la corniola, il calcedonio, e molte altre che diconsi pietre dure, o pietre fine. La scultura detta, secondo il Varchi, da' latini *marmoraria*, comprende altresì la *statuaria*, o sia la fusione o il getto: questo dividesi nell' arte di far figure in cera o altra materia molle, e in arte di fondere le figure medesime in qualunque sorta di metallo. Nell' oscurità de' secoli i più remoti difficile riesce lo scoprire i primi inventori della scoltura; e la sua origine, del pari che quella della pittura, dee infallantemente risalire alla più grande antichità. Da per tutto l'uomo divenuto assai presto idolatra, studiossi di formare qualche rappresentazione delle sue divinità: quindi un tronco di albero, o un mucchio informe di terra, cui soprapponevasi una forma tonda, erano per que' primi figli della natura una sufficiente imitazione dell' umana natura, sotto la quale rappresentavansi gli eroi e le divinità. Perciò appunto la scultura dovette precedere la pittura, giacchè è assai più facile l'imprimere rozzamente nella terra molle, e forse ancora nel legno le forme della figura umana, che non il farla rialzare per mezzo di sole linee di rilievo sopra una superficie piana.

Mosè parla d'opere di scultura eseguita in secoli di molto anteriori al tempo in cui egli scrive-

va, che anzi l'arte di fondere i metalli debb' essere parimenti antichissima, poichè gli israeliti, i quali molto erano addietro nelle arti e nelle scienze, fabbricarono nel deserto coi monili delle loro donne, e co' giojelli tolti agli egiziani un vitello d'oro, il quale fu poscia ridotto da Mosè in polvere impalpabile per farlo traccannare in bevanda agli idolatri; operazioni l'una e l'altra che suppongono un corredo grandissimo di anticipate cognizioni.

Gli egizj vantavansi di avere inventata l'arte della scultura; il che sembra credibile, e probabilmente aveano da' suddetti tratti i precetti di quell' arte portata forse ad un certo grado di perfezione. Quegli ostacoli esistevano principalmente nelle loro leggi, le quali prescrivendo una costante osservazione dei medesimi principj, e della medesima pratica, non permettevano agli artisti di aggiungere la menoma cosa a quello ch'aveano fatto i loro predecessori. Quindi è, che le loro statue conservarono di continuo forme ed espressioni grette, ruvide, prive di qualunque morbidezza e colle braccia pendenti sui lati. L'aridità e rozzezza uniforme di quelle figure deriva forse dal costume e dalla maniera con cui si tumulavano i defonti, e con cui si acconciavano le mummie; vedeasi quindi una perfetta somiglianza fra queste, e le statue antiche di quella nazione, e le gambe e i piedi erano sempre uniti e talvolta anche fasciati, il che molto lavoro risparmiava a quei primi artisti. L'ignoranza perfetta dell' anatomia (scienza di tanta utilità e

importanza pei pittori e scultori) fra que' popoli non poco contribuiva a quella informe rozzezza della scultura. Però, malgrado la costante imitazione servile delle prime antiche loro opere, distinguevansi nelle statue degli egizj, secondo il celebre Winckelmann, due maniere, e due stili diversi, le quali appartengono a due epoche ben contrassegnate, e ben separate tra di loro; la prima ci conduce fino alla conquista dell' Egitto fatta da Cambise, la seconda da Cambise fino al dominio de' greci. Nella prima le linee de' contorni sono dritte, e pochissimo rilevanti; la posizione altresì è gretta siccome sopra.

Le figure sedute hanno i piedi stretti ed uniti l'uno coll' altro e le gambe paralelle; le figure, che sono in piedi, posano su i piedi medesimi, ed uno avanza più dell' altro, ma le braccia aderenti e quasi attaccate ai fianchi si oppongono all' idea di qualunque sorta di movimento. Le figure femminili hanno il braccio destro pendente sul fianco, il sinistro ripiegato sul seno. Le ossa ed i muscoli sono debolmente indicati, come pure le vesti ed il panneggiamento, che sono soltanto contrasegnate da un orlo rilevato, che circonda le gambe ed il collo. In generale le vesti e le pieghe di queste figure sono così leggermente apparenti, che a prima vista potrebbe dubitarsi, ch' esse non avessero alcuna sorta di veste. Le statue degli uomini sono quasi nude: il solo loro abbigliamento è una specie di grembiale assai corto con picciole

pieghe attaccato intorno ai fianchi. Nelle teste egizie gli occhi sono piatti, e obbliquamente delineati; l'osso, al quale sono applicate le sopracciglie, è piatto anch' esso; l'osso della guancia è prominente, ed anche spinto in fuori assai il mento, il quale è sempre impicciolito e profilato. Questi caratteri costanti deggiono altresì essere attribuiti al genere particolare di fisonomia ch' era il più generale in quella nazione.

Le leggi non aveano pronunziato alcuna cosa intorno alla rappresentazione degli animali, e quindi si veggono sfingi e leoni scolpiti dagli egizj, ne' quali si scorge buon gusto ed anche un lavoro dalla mente condotto con varietà di contorni, morbidezza di forme, connessione ragionevole delle parti, e sentimenti de' muscoli, e sin quasi delle vene.

Nel secondo stile egizio, le mani hanno maggior eleganza, i piedi sono più staccati l'uno dall' altro, ed alcune statue non sono più, come nello stile più antico, appoggiate ad una colonna. Le vesti e i panneggiamenti benchè maggiormente appartenenti, tengono ancor molto del primo stile. Le statue egizie eseguite d'ordinario in granito o in basalte, sono tutte pulite colla maggior diligenza, e tanto quelle che sono collocate sugli obelischi, come quelle che doveano esser vedute da vicino. Alcuni artisti di quella nazione inserivano sovente negli occhi qualche materia preziosa, come l'oro, o l'argento. L'indiani, discepoli probabilmente de-

gli egizj, hanno conservato quella costumanza, che talvolta, ma assai di rado, fu praticata da'greci.

I fenici sembrano essere stati valenti nell'arte della scultura. Il tempio di Salomone fu ornato di statue d'oro, o fors' anche dorate, da artefici di quella nazione. Le loro opère sono perite; ma Omero rende omaggio alla loro perizia nelle arti, parlando del cratere, o dell' ampia tazza di Peleo, che giusta la sua asserzione, superava in bellezza tutte le opere della terra a que' tempi conosciute, ed erano i Sidoni quell' abili artisti che l'aveano lavorata.

Le religiose idee de' persiani presentarono un ostacolo a' progressi delle arti belle presso que' popoli, che mai non erigevano statue a' grandi uomini; siccome altronde la decenza non permetteva loro di mostrarsi nudi, essi non poteano conoscere esattamente le forme del corpo umano, e non acquistaron mai altra idea, se non che quella della bellezza delle teste.

Gli etruschi, che giunti ad un certo grado di perfezione nella scultura avanti i greci, impressero, per così dire, nelle opere loro la durezza de' loro costumi, portarono quel carattere nelle loro statue, e ne' loro bassorilievi ec. Il movimento è in quelle opere non solamente indicato, ma talvolta può dirsi anche esagerato. Gli etruschi però ebbero al pari degli egizj due stili ben distinti, nel primo gli allegiamenti sono duri e forzati; le figure e le teste sono grette e non offrono alcuna idea

della vera bellezza. Il secondo stile è degno d'osservazione per la forza dell' espressione, e l'indicazione assai risentita delle parti rappresentate con qualche esagerazione. Questa seconda epoca delle arti presso gli etruschi corrisponde, secondo il sullodato Winckelmann, a quella, in cui la scultura giunse presso i greci, cioè a' tempi di Fidia.

I greci entrarono forse più tardi, che non molti altri popoli, nella carriera delle arti: per lungo periodo di tempo alcune pietre cubiche, alcune colonnette o anche masse informi di pietra indicarono gli oggetti del loro culto: le erme, pietre rotonde o rozzamente riquadrate, sormontate talvolta da una testa, rappresentavano le loro divinità. Non più che al principio del secolo sesto avanti l'era volgare, che si fecero incisioni sulle pietre, sui marmi, e sul legno ad oggetto di separare le gambe, le braccia, le mani, che d'ordinario aderivano al tronco. Quel nuovo progresso dell' arte attribuito a Dedalo di Sicione, fu riguardato a que' tempi come cosa prodigiosa. Ma appena gli artisti greci ebbero fatto i primi passi nella carriera da essi intrapresa, gl' incoraggiamenti, le ricompense, la gloria, l'emulazione gli eccitarono a fare nuovi progressi: Essi stabilirono i veri principj dell' arte, e quindi questa fece progressi successivi nella Grecia, conformemente all'ordine della natura, che non opera mai improvvisamente nè a salti. Ne' primi loro saggi non adoperarono essi se non la terra, in appresso il legno, poi le

materie più dure, e più tardi accoppiarono il lusso de' secoli opulenti alla semplicità de' primitivi tempi. Allora le statue di terra furono cangiate o coperte d'avorio, d'argento, d'oro. L'amore de' greci per la bellezza, e gli onori accordati a' vincitori ne' giuochi pubblici, doveano necessariamente favoreggiare e promuovere i progressi della scultura. Frequenti erano le occasioni d'innalzare le statue: la religione e le stesse leggi civili concorrevano a moltiplicarle, ed essendo quasi sempre le ricompense decretate alla forza ed alla bellezza, le opere degli artisti esser doveano, e diventarono effettivamente modelli per tutti i popoli futuri. Si videro quindi risplendere grandissimi talenti in mezzo a quel numero considerabile di persone, che coltivarono le arti belle, e i secoli di Pericle e di Alessandro produssero Fidia, Policleto, Mirone, Lisippo, Prassitele, Scopa ed altri insigni scultori. All'antica scultura greca assegnaronsi quattro maniere, o quattro stili diversi. Lo stile grandioso ed espressivo di quest' ultimo; lo stile grazioso introdotto da Prassitele, Apelle, Lisippo; finalmente lo stile d'imitazione praticato da una quantità d'artisti, che fecersi imitatori di que' grandi maestri; il quarto appartiene a Fidia, e a Policlete.

Le opere dell' antico stile non si distinguono per la bellezza delle forme, nè per la proporzione dell'assieme. Il taglio degli occhi in quello stile è allungato, e gli occhi sono piatti: l'apertura del-

la bocca va rialzandosi verso i due lati: il mento è fatto a punta: i ricci de'capelli assomigliano agli acini stretti d'un grappolo d'uva; e d'ordinario non conoscesi a quali de'due sessi appartenga la testa. Si vede dalle medaglie che gli artisti de' tempi più antichi ricercavano gli atteggiamenti forzati: essi giunsero alla finezza di alcuni dettagli avanti di conoscere ciò che forma la bellezza dell' insieme. Una prova l'abbiamo nella Pallade in marmo della villa Albani: la forma del viso è rozza, e quasi barbara; ma i panneggiamenti sono tutto quello che si può vedere di più ricercato, di più elegante, di meglio finito.

Il secondo stile si distingue per mezzo della grandiosità; ma esso è sprovisto di quella grazia, che rende amabile la bellezza. Fidia, Policleto, Scopa, Mirone, ed altri maestri si rendettero celebri per la riforma che essi operarono nell' arte, passando dalle parti troppo pronunziate angolose, e quasi salienti d'una figura, a contorni più liberi, più dolci, più morbidi. Si citano come i monumenti più considerabili di quell' epoca il gruppo di Niobe con le sue figliuole, e una Pallade che trovasi parimenti nella villa Albani, ma che non deesi confondere con quella, di cui non ha guari parlammo.

La grazia del carattere distingue il terzo stile. Lisippo forse fu quello che aprì la nuova carriera, attaccato essendosi assai più che fatto non aveano i suoi predecessori, ad imitare tutto quello che

la natura ha di più dolce, di puro, di piacevole; ma consecrandosi alle grazie, egli non sacrificò nulla della grandiosità delle opere antecedenti, se non quello che essa avea di esagerato. Gli statuari, seguaci di questa bella maniera, pigliarono, per così dire, a prestito da' pittori quella grazia, che caratterizza singolarmente le opere della terza epoca, e che principalmente distinguesi ne' lavori di Prassitele.

Ed eccoci al quarto stile. La grande riputazione a cui erano saliti Apelle e Prassitele, riuscì nociva all' emulazione de' loro successori; disperando questi di poter superare, e anche di poter raggiungere la loro valentìa, e il merito loro, limitaronsi ad imitarli. Ben presto altresì non fu Prassitele, che si pigliò per testo o modello, ma bensì coloro che più felicemente lo aveano imitato. Così si progredì verso la degradazione dell' arte tanto presso gli antichi, quanto presso i moderni. Si usò di cercare il bello, e non fecero sforzi per distinguersi nel finimento delle opere, e de' dettagli delle parti, e l'arte invece d'inoltrarsi gloriosamente retrocedè. Tuttavia questa scuola degenerata, e nella quale potea dirsi spirante il buon gusto, conservava ancora qualche parte della grandezza e della semplicità del suo stile, e anche le ultime sue opere possono in parte servire di utile insegnamento. Dopo la caduta delle repubbliche greche le belle arti furono trasportate in Roma; ma riesce difficile lo stabilire in quale età propria-

mente fiorissero. Non si trovano buone statue con nomi di artisti latini, ed ammettendo ancora, come dice Winckelmann che gli artisti romani grecizzassero i loro nomi, come alcuni stranieri moderni si studiano d'italianizzare i propri, mancano tuttavia a noi dati sufficienti per assegnare un epoca precisa, in cui le arti siano giunte a grande splendore in Roma. Quell' impero rimase per lungo tempo nella rozza semplicità de'suoi primi dittatori e consoli, i quali non apprezzavano e non promuovevano se non quelle arti che immediatamente servivano alla guerra e ai bisogni della vita. Solo allora che Marcello, Scipione, Flaminio. Mummio, e Paolo Emilio esposero agli occhi de' romani quanto aveano di più bello Siracusa, la Macedonia, Corinto, l'Acaja, e la Beozia in genere di opere di belle arti, e specialmente di sculture, Roma vide con sentimento di ammirazione i quadri, i bronzi, i marmi, e tutto quello che serviva di nobile decorazione ai templi e alle piazze pubbliche. Allora solo se ne studiarono le bellezze ed i pregi, e questa intelligenza diventò un nuovo merito per la nazione, ma al tempo stesso l'occasione di un abuso funesto alla repubblica.

Fino a Nerone le arti non giunsero in Roma ad alto grado di splendore, ma bellissime opere furono eseguite a'tempi di quel principe. Si attribuiscono per la maggior parte ad artisti greci i capolavori prodotti sotto Trajano e sotto Adriano; vi si trova la semplicità de'contorni, l'accordo del-

le parti e delle proporzioni, il bel carattere dello stile; in una parola vi si scorge lo stile degli antichi.

La repubblica nell' epoca della maggior sua gloria non avea accordata alcuna considerazione se non che ai guerrieri: gli artisti grandi erano caduti in una specie di scoraggiamento, ed aveano rinunziato allo studio dell' arte, che allora divenne una specie di mestiere; e cadde quindi in un totale abbandono. Le rivoluzioni dell' impero, l'abolizione delle immagini, le invasioni de'barbari portarono l'ultimo colpo al buon gusto, distruggendo quanto rimaneva di capolavoro degli antichi.

Sebbene le arti fossero, per così dire, perdute, tuttavia la scultura si mantenne anche ne'tempi barbari per servizio dell' ornato, giacchè col dissiparsi il buon gusto, gli ornamenti si moltiplicarono oltremodo, e ricoperti ne furono gli edifizi tanto dell'architettura così detta gotica, quanto della saracena, della normanna, della tedesca ec. e molti di quei lavori ornamentali, sebbene profusi senza sobrietà e discernimento, e talvolta applicati ad oggetti mostruosi, mostrano tuttavolta che qualche merito ritenuto avea l'artifizio, o il meccanismo dello scalpello.

Alla Toscana, che prodotti avea i primi pittori dopo il risorgimento delle arti, apparteneva il riprodurre altresì i primi scultori: Donato, più comunemente conosciuto sotto il nome di Donatello comparve alla fine del secolo XIV, e fè stupire la sua patria medesima col suo primo saggio

di lavori di scultura; era questo un' Annunziazione in marmo. Andrea Verocchio immaginò il primo fra moderni quello che praticato aveano gli antichi, di pigliare sulle persone morte le forme esatte del viso per conservare la loro perfetta rassomiglianza; egli stesso eseguiva il getto delle sue opere. Un suo allievo Gianfrancesco Aostia diventò uno de' più abili scultori dell' età sua: egli eseguì molte opere degne di osservazione; ma quello che più d'ogni altro contribuì a fare uscire quasi dal nulla la scultura, fu certamente Michelangelo, il quale nato verso il fine del XV secolo, richiamò in qualche modo presso i moderni il talento di Prassitele, imitando così perfettamente i greci, che i più dotti di que' tempi vi rimasero ingannati, ed è noto che il suo Cupido fu venduto come un'antica scultura greca al cardinale s. Gregorio. Il grado di perfezione a cui Michelangelo avea condotto l'arte fu sostenuto da molti artisti italiani, e si citano tra i più celebri Guglielmo della Porta milanese, al quale si attribuisce l'invenzione del metodo di gettare in bronzo le grandi statue in vari pezzi; il Bernini che grandemente avvicinossi al talento di Michelangelo, benchè cadesse poscia in uno stile manierato; Camillo Rusconi, le cui opere rammentano lo stile antico de' greci, Benvenuto Cellini, al quale l'arte andò debitrice di nuovi metodi, e di grande perfezione, e parecchi altri, i quali sarebbe troppo lungo il rammentare, e che pure meriterebbero l'essere ricordati tra gli scultori italiani.

Fra quelli dell'età nostra primeggia il celebre Canova soprannominato in Francia il Delille della scultura: vien quindi Thorwaldsen, il quale benchè nato in terra straniera, fu educato alla scuola d'Italia, autore di bellissimi bassorilievi: finalmente una schiera di altri insigni artisti.

Vantano i francesi Giovanni Gouson, i cui bassorilievi della fontana degl' Innocenti nominata poscia delle Ninfe, son tenuti come suoi capolavori. Giovanni di Bologna, Giacomo Sarazia, che possedeva grandi pregi dell' arte, l'eleganza e le grazie congiunte colla severità del disegno, e che fu capo di una scuola feconda di celebri scultori, tra i quali Le Gros, Leroubert. Le belle cariatidi che veggonsi in una delle gallerie del Louvre, sono di Serrazia. Alcune opere di Le Grazt sono ammirate anche in Italia. Francesco Anquier uno de primi scultori francesi, come pure il suo fratello Michele, il quale acquistossi grande riputazione colle statue e bassorilievi della porta s. Dionigi. Pietro Paolo Puget, pittore, architetto e scultore, eseguì la celebre statua di Milone, collocata nel parco del Versailles: alcune opere di Puget veggonsi ancora in Italia, e furon mai sempre ammirate.

Di tutti gli statuari ch' ebbero occupazione alla corte di Luigi XIV, Francesco Girardon fu l'artista che lasciò un nome più celebre: le sue opere sono il Mausoleo di Richelieu, la statua equestre di Luigi XIV eretta sulla piazza di Ven-

dome, il vecchio Anchise, che tiene per mano il piccolo Ascanio. Guglielmo Guston, educato allo studio degli antichi e della natura, perfezionò colla ispirazione della natura medesima i principi che attinti avea nella scuola di Girardon, e tra lavori che gli assicurano grande riputazione, si distinguono i bassorilievi del Frontispizio del castello d'acqua situato di contro il Palazzo reale. Finalmente i Francesi ricordano con certa ammirazione Edmo Boschardem autore della fontana della strada de' Grenelli, e della statua equestre di Luigi XV.

DISCOBOLO (1)

Tal nome avea nella Grecia colui che ne' giuochi lanciava il disco, e in quanto alla materia di cui componevasi, ve n'era di due qualità: di bronzo non che di pietra; comunemente i dischi eran di bronzo lavorati al tornio. Per dare una più chiara definizione, altro il disco non era che una piastrella molto grossa e pesante, cui lanciavano gli atleti, che disputavansi il premio ne' pubblici giuochi, cioè un cilindro piatto a due superficie parallele. Tale arnese trovasi bene spesso nelle mani delli Discoboli. A quale artista appartenga il prodotto Ercolanese non conoscesi ma di due famose statue in bronzo rappresentanti giuocatori di

(1) Statua di bronzo alta palmi 6 rinvenuta in Ercolano nel 1754.

N. La Volpe dis. G. Ferretti inc.

DISCOBOLO

ruzzuola si fa menzione dagli antichi scrittori. Una è la più celebre, era opera di Mirone da Eleutera, l'altra di Nacuide Argivo. Molte furono le opere del primo, il quale fu condiscepolo ed amico di Policleto. Non vanno troppo d'accordo i dotti intorno al tempo in cui esso fioriva. Scaligero, Winckelmann, Americ, David, Quatremere de Quincy tentarono di sciogliere tale quistione. Egli è certo almeno, che Mirone vuol essere collocato fra li più antichi, come fra i più illustri statuari. Luciano lo pone fra quelli che sono, com'egli dice, adorati siccome dei. La giovènca è di tutti i suoi lavori quella che sembra abbia meritato ed ottenuto maggiore celebrità: pare che questo artefice fosse eccellente nel rappresentare gli animali, e dar loro tutta l'apparenza di vita; (1) e Plinio e Pausania ne citano i lavori. Ricorda Milizia, che una delle sue più ammirabili opere è il Bacco a Tespi, ed Erico in Atene; e che la sua statua di Apollo fu tolta da Marcantonio agli Efesi, e restituita da Augusto; e stimatissima predicasi la sua vecchia briaca fatta per Smirne. Del secondo cioè Nacuide raccogliesi da Lasal ch' era contemporaneo di Patroclo, e Diomede. Seguì le tracce di Fidia e di Policleto nell' arte di adoperare per la statuaria l'avorio e i metalli; lavorò in tal guisa una statua d'Ebe per Corinto, è fusa in bronzo una statua d'Ecate, e quella di Erinna donna celebre

(1) Lib. XXXIV paragrafo 19 num. 15 e 19. Del Discobolo fa menzione Quintiliano al lib II cap. 13 *Inst. Orat.*

di Lesbo. Le sue più vantate opere furono un Mercurio, un Sacrificatore, e sopratutto il Discobolo, di cui si crede riconoscere la ripetizione in alcune statue antiche, le quali giunsero fino a noi, tra le altre in quella, ch' è nel real Museo di Parigi. Una delle sue statue, soggiunge Lasal, serve per istabilire una ipotesi sul tempo in cui ha vissuto: è quella d'Euclete il Rodiano vincitore del pugilato, e nipote di quel celebre atleta Diagora, che da' suoi due figli fu portato in trionfo ne giuochi olimpici, per fargli omaggio della vittoria (1); in Roma vedeasi nel tempio della pace una statua scolpita da esso, trasportata da Argo.

La ginnastica tenuta in sommo pregio dagli antichi formava una delle principali parti dell'educazione della gioventù, poichè gli esercizi ginnici rendevano il corpo fermo e sano da rendere atto ogni giovanetto sì alla guerra, che ad ogni altra valorosa azione. Fra questi esercizi eravi la lotta, il corso, il pugilato, il disco, ed altri che per brevità si tralasciano. L'ultimo di questi esercizi pare che voglia esprimerci il giovane atleta, che produco a bulino (2). I precltati accademici pubblicarono altro Discobolo in una mostra contrapposta alla prima, e portarono opinione che amendue esprimessero due lottatori, avendo la testa bassa, il collo alquanto ritirato verso gli ome-

(1) Cioè nella 86 Olimpiade.

(2) Gli accademici Ercolanensi pubblicarono questa stessa figura nel tom. II de' bronzi, tav. LVIII e LIX.

ri, il corpo inchinato, e le braccia e le mani disposte in atto di venire alle prese per la lotta. Finati destinato all' ispezione del monumento credette esservi piuttosto espresso un Discobolo, poichè la soverchia inclinazione del corpo al davanti, la fissa attenzione del volto, l'immobilità de' suoi occhi, l'azione indecisa delle sue braccia, le gambe spiegate come di chi vuol correre, fecergli piuttosto credere che, invece di venire alle prese col suo avversario, questo giovine atleta abbia lanciato il disco, che i suoi occhi seguono per lo spazio che percorre; e l'azione stessa delle braccia che nulla esprimono di deciso, essendo propria de' giocatori di disco e di boccia, che vorrebbero spingere o rattenere l'istrumento lanciato, onde giungesse o non trapassasse la meta, lo conferma in questa opinione. Scendo a parlare del disco e di altre cose che lo riguardano.

Il disco che vedesi in un bassorilievo della villa Albani ha tre scannellature circolari intorno al suo centro, e il suo diametro è un terzo dell'altezza di una delle figure, cioè due piedi e otto pollici circa; a Ercolano trovossene uno di bronzo, il di cui diametro è di otto pollici, e alto due. È forato nel centro, e questa apertura bislunga ha due pollici di lunghezza, e si ristringe da un lato; serviva essa a tenere il dito più fermo quando lanciavasi il disco. Altro somigliante vedevasene su di un vaso dipinto e conservato a Napoli (1);

(1) Gori Museo etrusc. Tom II tav. 159.

ma non tutti i dischi eran forati. Ve ne avea di quelli, che si lanciavano mercè una correggia attaccata nel mezzo siccome quelle degli scudi che servivano ad imbracciarli, e ve n'eran quelli altresì tutti lisci come quello che vedesi appoggiato alla coscia in una statua del Vaticano (1).

L'origine di tal' esercizio rimonta a' tempi favolosi, poichè vedesi Apollo lasciare il cielo, e porre in non cale il suo famigerato oracolo di Delfo, per gire a Sparta a giuocare con Giacinto; niuno ignora il caso acerbo. Ma senza ricorrere a sì dubbia origine, con Pausania ne attribuisco l'invenzione a Perseo figlio di Danae, ed apprenderassi dal precitato storico la sfortuna ch' ebbe quel giovane eroe d'uccidere involontariamente con un colpo fatale del suo disco il proprio avolo Acrisio; niuno ignora le conseguenze di tale avvenimento. Malgrado tali disastri l'esercizio del disco non mancò esser in voga in secoli men rimoti; e al dire di Omero, i soldati del figliuol di Peleo divertivansi a sì fatto giuoco, quando tenevali in ozio il risentimento di quell' eroe contro il re d'Argo e di Micene. Leggiamo, che ne' funerali di Patroclo (2) fu proposto un premio, e che tal premio consisteva nel medesimo disco lanciato da quattro concorrenti: Ulisse (3) trova questa specie di giuoco alla corte di Alcinoo, re de' Feaci, come uno

(1) Il disegno conservasi nella raccolta del porporato Albani.
(2) Iliad. lib. XIII.
(3) Ulissea.

de'ginnici combattimenti, collo spettacolo de'quali volle quel re divertire il suo ospite, e a cui lo stesso Ulisse non isdegnò di prender parte per mostrare a que' cortigiani la sua superiorità in tale esercizio. Pindaro celebrando le vittorie riportate ne' pubblici giuochi da Castore e Talao non tace la loro destrezza in lanciare un disco, ed attesta così che questo esercizio era uno di quelli, pe' quali distribuivansi premi nelle feste della Grecia.

In due maniere i Discoboli lanciavano il disco in aria: talvolta perpendicolarmente per provare la loro forza, e questo era il preludio del certame: per lo più orizzontalmente colla mira di giugnere al segno propostosi, ma in qualunque maniera lo lanciassero, lo tenevano in modo, che l'orlo inferiore fosse compreso nella mano, e sostenuto da quattro dita curvate innanzi, mentre la sua superficie posteriore era appoggiata contro il pollice, la palma della mano, e l'estremità del braccio. Quando aveano a lanciarlo, pigliavano la positura più acconcia per agevolare l'impulso, avanzando, cioè, un piede sul quale curvavano tutto il corpo. Un simile Discobolo esiste nella sala della biga in Vaticano. Essi dimenando in seguito il braccio caricato dal disco, gli faceano fare giri diversi quasi orizzontalmente per lanciarlo con più forza, indi lo spingevano con la mano, col braccio, con tutto il corpo; e il disco lanciato avvicinavasi all' estremità della carriera descrivendo una linea più o me-

no curva, secondo la direzione, che avea ricevuto, partendo dalla mano del Discobolo:

Missile nunc disci pondus in orbe rotat

disse Properzio in dipingere il movimento del disco in aria (1). Che molta destrezza si richiedesse nel lanciarlo è cosa da non dubitarne, poichè metteansi in ridicolo quelli, che male vi riuscivano, e che talvolta per la loro imperizia ferivano gli spettatori. Pindaro ci ha conservato il nome del primo atleta, che ne' giuochi olimpici meritò il premio del disco, e fu questi Linceo. Ai Discoboli si prescrivevano alcune regole, alle quali doveano assoggettarsi per guadagnare il premio, in seguito lo riportava colui che gittava il suo disco oltre a quello de' suoi rivali. Riguardavasi un colpo di disco lanciato da mano robusta come una certa misura, nella stessa foggia, che fra noi è riguardato un colpo di fucile. Sappiamo eziandio da Omero e da Stazio, che ogni colpo di disco veniva esattamente segnato con una picca, o una freccia, ciò che prova, che un sol disco non serviva per tutti gli atleti. Stazio ci fornisce un' altra singolare idea, cioè d'un' atleta, a cui il disco fuggiva di mano nel momento che stava per lanciarlo; uscia fuori dell' arena e non potea più concorrere al premio. Tralascio altre cose di simil natura e produco che è fra dotti questione, se i Discoboli

(1) Elegia XII, lib. 3.

fosser nudi come gli altri atleti; sembra che sì, dove si abbia riguardo alla maniera con cui spiegasi Omero nell' Odissea. Dice che Ulisse senza deporre la sua veste, saltò nello stadio, prese un disco de' più pesanti, e lo spinse più lungi che non aveano fatto i suoi antagonisti, facendo spiccare con questa circostanza la forza e la destrezza del suo eroe; con ciò si dà a dividere che gli altri fossero nudi. Di più l'esercizio del disco non avendo luogo ne' giuochi pubblici, che come parte del *pentathle*, in cui gli atleti combatteano nudi, è da presumersi che per lanciare il disco rimanessero nel medesimo stato, come il più acconcio d'ogni altro; finalmente ungendosi come gli altri atleti per accrescere la forza e la pieghevolezza ai loro muscoli, da cui dipendeva la vittoria, tale unzione non avrebbero fatta, se avessero conservato i loro vestimenti. Ovidio che certamente non ignorava le essenziali circostanze de' ginnici combattimenti, descrivendo il modo con cui Apollo e Giacinto si preparano all' esercizio del disco, gli fa spogliare entrambi, ed ungersi d'olio:

> Corpora veste levant, et succo pinguis olivi
> Splendescunt, laetique ineunt certamina disci.

Fabbro, che pende al contrario parere, e pensa, che i Discoboli fossero sempre vestiti di tuniche, o almeno per civiltà coperti d'una specie di calzoni o di grembiale, porta per prova della sua opinione i Discoboli rappresentati in una medaglia

dell' imperatore Marco Aurelio, coniata nella città di Apollonia, e prodotta da Mercuriale nel suo trattato dell' arte ginnastica; ma questa medaglia è molto sospetta, poichè non si trova in alcuna delle raccolte che conosciamo, e quando ancora esistesse, non può essa distruggere nè la verisimiglianza, nè le circostanze formali riferite in favore de'Discoboli nudi; e tutto al più proverebbe che in alcune occasioni particolari, in certi tempi e in certi luoghi si è derogato al costume generale. Dall' esercizio del disco diversi vantaggi si proponevano gli antichi, e il principale si era di rendere il soldato laborioso e robusto. Prova ne sia, come abbiam surriferito, che Achille irritato contro Agamennone e diviso dall'armata de' greci, esercitava i suoi Mirmidoni al disco sulla spiaggia del mare, affinchè non impigrissero nell' ozio così fatale agli uomini avvezzi alla guerra. Animati dalla gloria, dall' onore e dalla ricompensa essi fortificavano i loro corpi nel mentre che si sollazzavano, e formidabili si rendevano ai loro nemici; e un braccio avvezzato insensibilmente e per gradi a maneggiare e a lanciare un peso sì grande qual era il disco, non incontrava nella battaglia nulla che potesse resistere ai suoi colpi. La statua di bronzo di Mirone, denominato il *Discobolo*, è stata celebrata dagli antichi scrittori. Nel palazzo Massimi in Roma la statua del Discobolo trovata nella villa Palombara sul monte Esquilino fu riputata una copia di quella di Mirone, e fu provata esser

tale per mezzo di una corniola antica di Giacomo Byres, scozzese, pubblicata dal Visconti (1). Esso in tal modo si esprime: questa bella ed erudita corniola posseduta da Giacomo Byres gentiluomo scozzese assai versato nelle arti, e nella filosofia naturale, rappresenta la stessa figura di Discobolo, che fu trovata in marmo pochi anni sono nella villa Palombara sull' Esquilino, ed è posseduta dalla marchesa Massimi. La descrizione che fa Quintiliano (2) del Discobolo di bronzo di Mirone, che chiama *contortum et elaboratum*, si adatta così bene all' azione di quel simulacro, che io lo credetti una copia antica di quel bronzo famoso, come lo significai in una mia lettera all' eĩno Pallotta de' 24 marzo 1781. La presente gemma è conferma della mia opinione, giacchè lo stile antichissimo dell' intaglio simile a quelli che diconsi etruschi, prova questa corniola assai di tempo anteriore alla detta statua, e perciò molto antico ne dovea esser l'originale comune, quale appunto sarebbe il Discobolo di Mirone, statuario antichissimo e discepolo di Agelada. Questa gemma è quì riportata per la simiglianza che ha questa figura collo stile del Tideo del numero seguente. Vi si vede una figura di lavoro etrusco, rassomigliante perfettamente alla statua del palazzo Massimi e avente un gran disco nella mano dritta. Nella collezione delle pietre incise del Barone di Stosch si

(1) Museo pio-clementino tom. I pag. 275.
(2) Lib. II cap. 13.

trovano molti Discoboli; il che non dee recare meraviglia, perocchè è noto che ad essi venivano in Grecia alzate delle statue, ed una ne eressero gli ateniesi in onore di Aristonico di Cariste.

Nel prodotto Discobolo la principal cosa ad osservarsi è la mossa, cioè il modo onde scagliare il disco; e può dirsi una difficoltà superata in arte, per la felicità con cui lo statuario ha espresso questo momento d'indecisione, poichè quanto più ovvii e semplici si osservano questi momenti in natura, tanto più son difficili a rappresentarsi con l'arte. E in questa pregevolissima statua tutto è reso con successo, quando si consideri il subbietto, che per essa è rappresentato, ed anche il costume, quantunqne non commendevole, di fornire le statue di occhi di vetro (1), quì contribuisce non poco alla vivacità dell' espressione. L'atleta è tutto ignudo, come ignudo è l'altro Discobolo di Mirone; anzi siccome quello piega il mio le ginocchia, ed inchina tutta la persona, stende ed arresta il braccio destro. Non è però simile in altre cose, poichè a quello Ercolanense manca il disco, e le braccia sono in altra foggia atteggiate. Tutte le circostanze dell' atto de'Discoboli nello scagliare la ruzzola sono tutte rilevate da Stazio nelle diverse mosse de' suoi giuocatori. Di Pterela dice che

(1) Gli occhi di vetro o di paste vitree s'incontrano spessissimo ne' monumenti Ercolanensi.

> . . . . . . ahenae lubrica massae
> Pondera vix toto curvatus corpore juxta
> Deiicit:

(v. 647): di Flegia narra, che tutto curvo,

> . . . . . . humique
> Pressus utroque genu, collecto sanguine, discum
> Ipse super sese rotat:

(v. 679). Anche Ippomedonte:

> Erigit adsuetum dextrae gestamen, et alte
> Sustentat:

Finalmente nel descrivere Menesteo, che ha già scagliato il disco, si spiega in queste frasi:

> Jam cervix conversa, et jam latus omne redibat;

sulle quali si osserva che il poeta: *Jaculantem describit, moris est enim disco certantibus, ut nisi flexo toto corpore nequeant jaculari.* Che più? nella descrizione de' Discoboli della Tebaide non è omessa nemmeno la situazione del disco nel punto che sta per iscagliarsi con una estremità, cioè, dell' orlo nella destra dell' atleta, e coll' altra appoggiata a quella parte del braccio che si dice propriamente *ulna*, come nella statua de' Massimi: Stazio ci dipinge Flegia che va esaminando la circonferenza del suo disco per vedere

> Quod latus in digitos; quod mediae certius ulnae
> Conveniat.

Mi sono diffuso alquanto più del consueto su questo confronto prodotto dal Visconti, sedotto dal vedere quanta luce la statua de' Massimi rechi a tutto quel luogo della Tebaide, e come meravigliosamente da quel tratto di poesia venga illustrata la positura del Discobolo di Mirone. Ed avendo di volo indicato quello di Nacuide, faccio all' uopo conoscere che di esso sono copie assai probabilmente la statua di Pier Vettori (1), e l'altra, che tuttora è nella villa Pinciana, la quale era nella stanza detta del Gladiatore (2).

PARABOLA DI S. MATTEO

DI

SALVATORE ROSA (3)

Dal cap. settimo dell' Evangelo di s. Matteo ha tratto Salvator Rosa il soggetto di questo suo quadro, in cui il Salvatore del mondo insegnava agli uomini a non essere tanto aspri e discorrevoli in mordere e riprendere gli altrui difetti, senza sentire la vergogna ed il peso de' proprj. *E perchè tanto riguardi la paglia nell' occhio del tuo*

(1) La riporta il Mercuriale, *De arte gymnastica*; lib. II, cap. 12, ed è forse la medesima ch' era già nella villa Montalto, ora in Inghilterra, risarcita da Cavaceppi, che l'ha di nuovo pubblicata nel suo primo tomo, tav. XLII.

(2) Nelle descrizioni della villa Pinciana sta per un gladiatore (Montelatici, pag. 157), perchè era mancante del disco, supplitovi recentemente con un antico, insieme con parte della mano da' frammenti d'un' altra replica della stessa statua: tanto n'era in riputazione l'originale.

(3) Tela alta palmi 7 e mezzo per palmi 4, once 8.

F. Oliva dis. Salvator Rosa dip. G. Ferretti inc.

PARABOLA DI S. MATTEO

fratello, e poi non vedi la trave vicino al tuo occhio? E come hai coraggio di dire al tuo fratello, lasciami levarti la paglia dall'occhio tuo, mentre che hai una trave davanti l'occhio tuo proprio? Ippocrita, allontana prima la trave dall' occhio tuo, ed allora potrai vederci per levare la pagliuola dall' occhio del tuo fratello.

E pur troppo così va il mondo, che l'uomo quanto più ha l'animo macchiato di grandi difetti, tanto più severo giudice ed acre riprenditore si fa degli altrui, sebbene infinitamente più piccioli de' suoi. Questo salutare avviso dell' Evangelo ha espresso Salvator Rosa nel quadro quì pubblicato, che dalla casa Stigliano è venuto nel Museo Borbonico. In esso si vede l'Ippocrita vicino ad una balaustrata, dove due travi s'incrociano, curvarsi ad accennare con mossa risoluta la pagliuzza nell' occhio di un uomo che siede, dando con i propri suoi occhi dentro la punta di un trave che sporge innanzi. E l'uomo che siede colla sottilissima pagliuzza nell' occhio si volge all' Ippocrita con gesto e sembianza così vera, e così espressiva delle parole dell' Evangelo, che pare di sentirlo pronunziare, alzando l'indice della mano sinistra che stende verso di lui: *E come? Non vedi il trave vicino a' tuoi occhi, e vuoi cacciar la pagliuzza dall' occhio mio?* All' Ippocrita tutto involtato in in un' oscura zimarra con un libro in una mano, la barba lunga e canuta, il volto composto ad austerità, ha dato il pittore tutti i sembianti di af-

fettare il sapiente, e il consigliatore e riprenditore del prossimo. I tocchi del pennello risoluto e lasciati alla prima su questa tela dal velocissimo operare del satirico Pittore, se riguardi questo quadro da vicino, ti fanno credere che l'autore lo abbia lasciato non finito; ma per poco che ti allontani, sparisce questa trascuratezza, e l'evidenza e l'effetto frizzante che vi è dentro te lo fanno apparere così finito, come quadro, che con lungo e maturo studio sia stato condotto. Su quella carta che si vede come caduta sul davanti del quadro, è segnato il cap. VII di s. Matteo, d'onde l'autore trasse subbietto alla sua pittura, e la cifra di Salvator Rosa.

DUE ANTICHI DIPINTI ERCOLANENSI (1)

Il prelato Bayardi fu il primo a descrivere il dipinto (2), e vide una pernice nell'augello morto e sospeso dall'anello, e nel vicino quadrupede un lepre che mangia le uve, e chiamò mela rosa il frutto che scorgesi appoggiato sulla contigua finestra; viceversa gli accademici Ercolanensi dando la incisione e la spiegazione di tal dipinto, vi

(1) Il dipinto venne fuori dagli scavi di Portici, per cui a buona ragione dee dirsi Ercolanese; e su ciò vedi le illustrazioni alla tavola LVI del secondo tomo delle pitture similmente di Ercolano.

(2) Sta nel suo catalogo pag. 77, 8.

F. Molino dis. C. Venier inc.

DUE ANTICHI DIPINTI ERCOLANENSI

riconoscono un uccello sospeso al muro pel becco, un pomo sul piano d'una finestra, un coniglio in atto di mangiar uva (1). Nel loro disegno non è espresso l'anello, di cui parla il Bayardi, e ch'è ben chiaro nella pittura, nè mancar suole in altri simili dipinti siccome per esempio in quello della precitata tavola LVI dello stesso volume delle pitture, dove è assai bene illustrato un siffatto anello col dirsi ch' esser dovea del genere di quelli, ch' erano aperti in una lor parte, nella quale fattavi entrare qualche cosa che voleasi sostenere, si univano le due estremità e si chiudevano; e questa ed altre simili pitture frequentissime fra le ercolanesi e pompejane ci ritraggono al vivo l'interno di un *cellarium* ossia di quella stanza, ove riponevasi ciò che servir dovea prontamente al cibo (2) mentre *promtuarium*, o *penarius*, o *cella penaria* diceasi il luogo ove ammassavansi le provvisioni necessarie per lungo tempo (3). Rossini in tal modo si esprime relativamente alla cella: *Caellam puto vel triclinio contiguam, vel triclinii partem aliquam.* E Donato soggiunge: *Cella et cellarium, a reponendis celandisquo*

(1) Pitture tom. II tavola LVII pag. 301, 2.

(2) Isidor. orig. lib. XV cap. 5 e con questa voce si traduce il greco ταμεῖον nel Vangelo di S. Luca cap. 12 v. 24 *Cellarius* chiamavasi il servo che presedeva al *cellarium*. Vedi Plauto captiv. act. IV sc. 2 v. 115, et Mil. act. III sc. 2, e vedi pure Columella de r. r. lib. XIC 1 n. 18, lib. XII cap. 3 n. 9 e cap. 4 n. 2.

(3) Isidoro nel luogo pocanzi citato, Festo nella voce *Penaria*, Cicerone de Senect. cap. 16, Servio ad virgil. Aen. lib. 1 v. 704.

rebus esculentis, et poculentis dicitur (1). Da una antica iscrizione abbiamo

DATES . L . PISONIS . CELLARIVS.

Circa il triclinio così esprimesi Isidoro: *Triclinium est coenaculum, a tribus lectulis discumbentium dictum, apud veteres in loco ubi convivis apparatus exponebatur, tres lectuli strati erant, in quibus discumbentes epulabantur,* κλεινη *enim graece lectus vel accubitus dicitur, ex quo confectnm est, ut triclinium diceretur: cella dicta quod nos occultet, et celet* (2). Tanto rilevasi da Festo (3) e Petronio, (4) cioè: *Videtur cellam existimare dictam in diversoriis, hospitiisque peregrinantium, uti et triclinium domuum privatarum: vos mehercule ne cellae mercedem daretis, fugere nocte in publicum voluistis.* A maggior intelligenza dell' esposto dice Marcellino lib. II pag. 32.

Hinc cellarius experitur artes,
Ut condat vario vafer sapore
In rutae folium capelliana.

E Plauto ricorda (*Pseudolo*):

(1) Ael. Donat. in Adelph. Act. 4 sc. 2.
(2) Isidoro lib. 15 etimolog. cap. 5.
(3) Lib. 3.
(4) In Satyrico pag. 40.

Condus promus sum procurator peni,

e il medesimo soggiunge:

. . . . . Qui res rationisque heri
Ballionis curo, argentum accepto, expenso, et cui debet dato.

Il secondo dipinto (1) fu anche con abbondante erudizione illustrato (2) e quindi non altro a far mi resta che brevemente riepilogare le cose dette da' quei dotti; così l'Avellino che tolse ad illustrare la tavola XXIII del primo volume. Dicono essi, che una domestica cena è l'argomento di questa pittura, nella quale in letto coverto di bianca coltre giace un giovane seminudo poggiandosi sul sinistro gomito, e facendo gocciolar nella sua bocca il liquore da un vaso a forma di corno ch'egli ha elevato colla destra (3). Siede presso di lui la giovane moglie o amica con rete di color d'oro sul capo : ed oltre alla sintesi ha altra veste, che scendendo dal destro omero le gira intorno fermata da piccola fibbia o borchia sul braccio sinistro (4). Una serva presenta una cassetta che è probabilmente un *myrothecium*. Sulla piccola elegante mensa , ch' è d'appresso al letto , son degni di os-

(1) Provenne dagli scavi di Resina.

(2) Pitture tom. I tav. XIV pag. 75,

(3) Questa era appunto la forma primitiva del vaso detto *rhytum* ἀπὸ τῆς ῥύσεως cioè dal gocciolar che facea il liquore per la parte acuta del vaso medesimo. Vedi Ateneo dignos. lib. XI cap. 97.

(4) Credono gli accademici Ercolanensi che questa piccola veste sia il *supparum* degli antichi scrittori latini.

servazione i tre vasi, ed il colatojo destinato a rinfrescar colla neve il vino : dalle quali cose desumesi che la cena esser dovea presso al suo termine, quando cioè facevansi le libazioni agli Dei; la mensa ed il suolo sono interamente sparsi di fiori. La cena de' Romani era divisa in due parti, la prima chiamata *mensa prima* consisteva in diverse sorta di vivande solide; e la seconda *mensa secunda* vel *altera* in frutta e confetture; così Servio in Virgilio. Negli ultimi tempi chiamavasi *gustatio* la prima parte della cena, e secondo Petronio *gustus*, ed essa non consisteva che in vivande atte a solleticar l'appetito al dir di Marziale: il vino era mischiato con acqua e raddolcito col miele; tal bevanda chiamavasi *mulsum*. Tanto rilevasi da Orazio, Cicerone, Plinio, e da tal parola provenne quella di *promulsis* la quale applicavasi a tuttociò che mangiavasi o bevevasi per promovere viemmaggiormente l'appetito.

SCIPIONE, SOFONISBA, MASSINISSA (1)

Da autori di non equivoca fama sì storici che antiquarj abbiamo, che Asdrubale figlio di Giscone era, dopo il formidabile Annibale, il principal sostegno de' Cartaginesi: *Asdrubal Guisco-*

(1) Antico dipinto pompejano.

N. La Volpe dis. G. Camilli inc.

SCIPIONE_MASSINISSA_SOFONISBA

nis filius, maximus clarissimusque eo bello secundum Barcinos dux; così Livio. Sua figlia Sofonisba (1) accoppiava alla bellezza tutte le grazie che possono vieppiù far risaltare questo dono della natura: il suo spirito ornato dalle lettere e dalle arti facea del suo conversare un' irresistibile incanto, e l'amor della patria imprimeva sui moti dell' anima sua un tal carattere d'eroismo (2), che innalzavala molto di sopra alla volgare beltà; così Ennio Quirino Visconti. I re d'Africa si contendevano la sua mano; il giovane Massinissa racchiudeva in sè quant' era d'uopo per piacere alla bella Cartaginese, e l'amor suo per lei avea ottenuto altresì il consentimento d'Asdrubale (3); ma durante l'assenza di questo generale, Cartagine per togliere a' Romani un formidabile alleato, dispose della mano di Sofonisba in favore di Siface, il quale regnava sulla maggior parte delle terre Numidiche, ed era il principe più potente di tutta Africa. Massinissa oltremodo offeso, quantunque non molto avverso a' Romani, lasciato ogni ritegno, ogni rispetto, gittossi fra le braccia di questi. È

(1) Tito Livio, lib. XXIX, c. 23. Quindi Sofonisba non era altrimenti nipote d'Annibale, com' è detto in una tragedia moderna. Suo padre chiamavasi Asdrubale del pari che uno de' fratelli d'Annibale; ma l'Asdrubale padre di Sofonisba, era figliuolo di Giscone non d'Amilcare, siccome erano Annibale e i suoi fratelli.

(2) Diodoro di Sicilia, *Excerpta de virtutibus et vitiis*, p. 571 edizione del Wesseling; Dione *Fragment. Peiresc. ex libris* XXXIV, n. LXI, pag. 27 dell' edizione del Reimar.

(3) Appiano. *Punica*, 710.

non era temuto a Cartagine, quanto Siface, sendo i suoi paesi meno vasti ed in preda alla guerra civile, alle intestine discordie: era però d'animo più fermo che non era il re de' Massesili, d'indole più energica, d'una maggior vigoria di membra: tutto perfettamente secondava le morali sue qualità. Quantunque allevato a Cartagine e sua famiglia si trovasse ligata per sangue con quella di Annibale (1), divenuto alleato de' Romani, lo fu per tutta sua vita. Siface d'altronde stimolato dal suocero non pensò più fuorchè a costringere e a opprimere il rivale: invase con fanti e cavalli le terre di Massinissa e tanto lo inseguì, che il costrinse a riparare nel campo di Scipione. Quanto prima e Scipione e Massinissa assalgono Asdrubale e Siface, compiutamente li rompono, li fugano, fino a tanto che il numidico re cade in potere dell' emulo suo. Fu allora, che ajutato da Lelio luogotenente di Scipione, seppe mettere quest' ultimo a profitto i vantaggi della vittoria. Sorprendono Cirta città capitale di Siface: ivi stava sbigottita Sofonisba: richiama le forze, non perdesi d'animo, e ricordando del suo impero sul cuore di Massinissa, gli va incontro, gittasi a suoi piedi, raccende in lui il fuoco dell' amore, e sperando di far entrare l'amante nella lega Cartaginese, spezza i no-

(1) Una nipote d'Annibale era divenuta sua zia avendo sposato Esalce, re de Massili, fratello e successore di Gala, padre di Massinissa (Tito Livio lib. XXIX, cap. 29). Siface regnava sopra di altri popoli numidi chiamati Massesili, ed abitanti a ponente de' primi; ed avea steso il suo dominio sopra varj altri popoli barbari.

di che la univano a Siface, e acconsente impalmarsi col vincitore. Lelio tenta indarno toglier Sofonisba dalle braccia del novello marito: Massinissa nell' ebbrezza della vittoria e dell' amore gli resiste; ma, oimè, diremo col Petrarca:

> . . . . . poche notti
> Furo a tanti desiri e brevi e scarse.

Nel seno de' piaceri fecesi udire la severa voce di Scipione: sopraggiunge e reclama, siccome parte a lui dovuta della vittoria, la numidica principessa, e costringe Massinissa a rompere nodi sì cari, desiati tanto:

> Gran giustizia agli amanti è grave offesa:
> Però di tanto amico un tal consiglio
> Fu quasi un scoglio all' amorosa impresa.
> Padre m'era in onore, in amor figlio,
> Fatal negli anni, onde ubbidir convenne,
> Ma con cuor tristo e con turbato ciglio.

Siface tra' ferri accusava la moglie di tanto disastro, e il desio manifestava che Massinissa unito a lei, non tarderebbe a farsi reo dello stesso delitto e a promuovere la vendetta di Roma; i quali discorsi di re cattivo dettati da geloso furore, eran più che veri o tanto verisimili, perchè non fossero dal proconsolo posti in non cale. A dispetto dell' imeneo, del solenne giuro, che dianzi avea unito la sorte di Sofonisba a quella del vincitore, Scipione la ridomanda. Nell'ani-

mo di Massinissa prevalse più l'autorità di Scipione che l'amore di Sofonisba,

> **Che vedendosi giunta in forza altrui,**
> **Morire innanzi, che servir sostenne.**

Massinissa ama appassionatamente troppo la regina per consegnarla: teme troppo di lui per negarla; quindi vola presso lei, e le porge la coppa del veleno, che rimaneva unico scampo a Sofonisba, per sottrarsi al dominio romano (1). Vedendola, sì dice: quando tu sia contento di questo mezzo estremo, io con piacere il ricevo. Stese la destra e afferrò il nappo. L'anima mia non potrà amar altri dopo te, e il mio corpo non cadrà in potere dell' aquila romana, se non priva di vita: si volse alla nutrice che struggevasi in lagrime; non compiangermi, disse, la mia morte è troppo bella, e il veleno tracannò; le circolò tosto per le vene, spirò. Massinissa oppresso dal dolore, onorò di regali essequie le ceneri dell' adorata consorte.

Dopo sì crudele sacrificio sì Scipione che il Senato versarono a dovizia gli onori sul principe numida. Colla ruina di Siface vennero aumentati i suoi stati ingrandito il potere, ciò colla pace umiliante a cui dovette aderire l'avvilita Cartagine; e Roma che non accordava a' suoi Collettizi di far guerra a loro voglia, a Missinissa solo concedette

(1) Tito Livio lib. 30, cap. 12 a 15—Appiano, Punica p. 27—Zonara, lib. X cap. 13.

tanto onore, solo esso fu eccettuato dalla legge, alla quale vidersi per dura necessità di stato assoggettati i cartaginesi. Roma contava sulla solerzia del principe, e sull' odio di lui contro Cartagine, non che per la cura, che darebbesi in inquietare i vicini; infatti ebbe a provocargli con reiterate invasioni, per cui gli afflitti cartaginesi implorarono successivamente la mediazione di Roma, la quale poco curavasi di trovare che dire sul procedere del nuovo alleato. Tali provocazioni determinarono Cartagine a fare quelche preparativo di difesa, a montare un' armata, ad istruire le soldatesche: tanto bastò, perchè Roma le dichiarasse la guerra. Massinissa resesi per tal modo la cagione della totale distruzione di quella superba città, della regina de' mari, l'emula di Roma. Massinissa in cuor suo sperava farsene sovrano, ma i romani, quantunque amici suoi, ne disposero in tutt' altra guisa. La debellata città negli estremi suoi sforzi non disperava che il re Numidico le tornasse amico, ed avrebbe acconsentito piuttosto averlo a re che consumare il resto di sua esistenza, di sua rovina, di già decretata da' romani. Massinissa però era vecchio, avea oltrepassato il novantesimo anno, ed era d'altra parte difficile che si separasse dagli Scipioni che eran da lui tenuti siccome l'onore e il romano sostegno. La morte venne a por fine a suoi disegni o per sempre il tolse alla vista della lagrimevole distruzione dell' antichissima doviziosa città. Presso

sè avea fatto venire Scipione Giuniore, onde regolare gl'interessi della sua numerosa posterità, e gli succedette Micipsa il maggior de' figli suoi (1); correva l'anno 148 innanzi Cristo.

Il ritratto di Scipione Seniore che cou i più autentici di questo illustre romano perfettamente si affaccia, secondo che ha con evidenza provato l'illustre Visconti, (e come si può anche nel museo di Napoli confrontare, col paragonare insieme il bel bronzo Ercolanese che presenta l'effigie di Scipione con il profilo in questa pittura rappresentato) non fa dubitare essere quì espressa la dolente istoria delle brevi nozze di Sofonisba con Massinissa; ma il volto dimesso di Sofonisba, l'aria mesta e pensierosa di Siface, la presenza di Scipione in sembianti tristi e severi, l'istoria che alle nozze Massinissa racconta presente Lelio, ma non Scipione, il quale con la sua autorità sopra Massinissa come seppe romperle di già concluse, avrebbe maggiormente potuto impedirle, se vi fosse stato presente, prima che fossero fatte, ci fa arditi di dissentire alcun poco dall'opinione del chiarissimo Visconti, e crediamo piuttosto in questa pittura rappresentato Massinissa quando vinto dall' autorità di Scipione, consegna la moglie Sofonisba, di già sorbito il veleno dalla tazza che tiene nelle mani, al vincitor romano. Questa pittura (ri-

(1) Se prestiam fede ad alcuni storici, egli avea cinquantaquattro figliuoli, tre o quattro de' quali legittimi (Valerio Massimo lib. V, cap 2, Exc. num. 4.

trovata in Pompei) ha rivisto la luce così mutilata come si vede in questa tavola delineata. La scena è in un portico sostenuto da colonne che sporge ad un giardino. Due statue vi si veggon dipinte, una in cui si ravvisa chiaro un Apollo, l'altra che a noi non mostra tali emblemi da poterla determinare. Un *aulea* o tenda verdastra è tesa tra colonna e colonna a chiuder il davanti della scena ove sono distribuite le figure in questo modo; e ciò per prima cosa produco, per indi venire alla descrizione del Visconti fatta da esso in Napoli nel 1776, che riguarda il prodotto ercolanese dipinto.

Sopra un letto di color verde chiaro è distesa Sofonisba con Massinissa, i quali sembrano come ricoperti da un gran panno di porpora paonazza foderato di celeste, che cadendo dagli omeri di Massinissa scende da dietro fino ai piedi di Sofonisba lasciandola però discoperta: e Sofonisba e Massinissa hanno cinta la fronte di una benda bianca o diadema reale. Del vestimento di Massinissa (il cui corpo è seminudo e olivastro) non si vede che un panno bianco che gli cade sul braccio sinistro. Sofonisba in aria mesta con la testa al seno inchinata sostiene colla mano sinistra, (il cui polso è cinto da uno smaniglio di oro) la tazza da cui ha sorbito la morte. Dall'omero destro le scende in grembo un pallio giallo sotto di cui una tunica verde, che le cade sopra il braccio sinistro, le lascia scoperto con l'omero una parte del

seno, che tien sostenuto da uno *strofio* o *mamillare* (fascetta) rosso. Che se nelle arti dei tempi che produssero questa pittura rimaneva ancora presente e viva la memoria delle fattezze di questa decantata bellezza africana, potrebbe ciò dar luogo alla congettura che in quelle regioni fino d'allora fossero in concetto di forme squisite quelle fattezze muliebri che presso di noi si direbbero peccare di soverchia pinguedine. Poichè questa donna è quì dipinta soverchiamente grassa, e gli africani di oggigiorno, così barbari come sono, non reputano belle che quelle donne che presso di noi sarebbero troppo pingui. Quello arnese, che bianco come se fosse o d'argento o di avorio si vede dritto dietro a Massinissa, a noi pare da credersi uno di quei candelabri che a sostegno di lucerne tenevan gli antichi e di cui le nostre anticaglie Ercolanesi e Pompejane ci hanno somministrati infiniti esempii. Scipione che sta in vestimento guerriero ai piedi del letto ha un mantello rosso sopra una tunica bianca, e quello schiavo che in un piatto quadrato (*lanx quadrata*) è in atto di recare non so che cose, che bene dalla pittura non appariscono, è succinto da un panno paonazzo foderato di bianco. Delle due donne o ancelle, che dietro il letto ove giace Sofonisba con Massinissa si vedono fra loro parlare; una ha una sistide o tunico pallio bianco, l'altra ha due bende una gialla e l'altra bianca avvolte attorno alla testa, ed è vestita di una tunica verdastra.

Ecco su tal proposito quanto leggesi nel terzo volume della Iconografia greca del sullodato Ennio Quirino Visconti. In tempo che io mi trovava a Napoli nel 1776, e mentre andava con avido sguardo scorrendo le pitture antiche tratte dagli scavi d'Ercolano e di Pompei, mi fermava più particolarmente su quelle che non erano state ancor pubblicate. Rimasi colpito alla vista di certo frammento d'un quadro antico eseguito sull' intonaco d'un muro, a semplice buon fresco, oppure con questo processo unito a quello della pittura encaustica (1). Fra le figure rappresentate da tal dipinto, di grandezza a un dipresso della metà del naturale, la prima che attrasse la mia attenzione fu quella che si vede ritta alla sinistra di chi vi guarda, in abito militare, e la cui fisonomia somiglia a quella di Scipione Africano il seniore. L'argomento del quadro mi parve essere un convito nuziale. Il colore quasi nero d'alcune figure ed il contrasto, assai marcato, della carnagione sommamente bruna dell'uomo, e del colorito della donna, seduti l'uno vicino all' altra sur uno di quei letti onde si servivano gli antichi per pranzare, mi parvero denotare che il luogo della scena fosse in Africa, e che il personaggio principale era uu Africano; quindi non esitai punto a riconoscere nel dipinto il convito nuziale di Mas-

(1) Il Fea nelle sue note alla *Storia dell' arte* del Winckelmann, (lib. XI, cap. 1, p. 2 dell' edizione di Roma) ha fatto menzione di detta pittura inedita sugli indizi che glie ne aveva dati io stesso.

sinissa e di Sofonisba, celebrato a Cirta nel palazzo di Siface.

Feci eseguire un esatto disegno del quadro, ed un più attento e più minuto esame non ha fattō che confermare il mio primo giudizio; quindi ho fatto incidere quest' importante pittura, siccome il solo monumento autentico sul quale si possano riconoscere i ritratti di Massinissa e di Sofonisba (1).

Il luogo della scena è una sala a pian di terra che guarda sur un giardino, e la cui volta è sostenuta da colonne. Si può considerarla come un triclinio, o sala di convito.

La porta che si vede a traverso d'una finestra, è ornata di festoni formati di rami d'alloro, e di qualche altro albero di buon augurio, come usavasi nelle feste nuziali de' greci (2), i cui riti s'erano diffusi in tutti i popoli inciviliti. Cotali feste venivano solenneggiate con suntuosi banchetti anche presso i cartaginesi (3), i quali aveano tolto dalle nazioni asiatiche l'uso di sdraiarsi su'letti mettendosi a tavola (4). La sala è ornata di statue

(1) I volti in marmo o in pietre incise, che varii antiquarj hanno pubblicati come immagini di Massinissa, non offrono carattere alcuni che possa giustificare la loro asserzione.

(2) Catullo, *Argonaut.*, v. 293; Giovenale, sat. VI, v. 79.

(3) Giustino, lib. XXI, cap. 4.

(4) I letti per i conviti venivano fabbricati a Cartagine, e per questo si chiamavano letti punici, *lectuli punicani*, ch' erano di legno. I popoli orientali avean l'uso di pranzare sdraiati sopra de' letti, come si può dedurre da non pochi scritturali passi.

collocate negli intercolunni; quella di Apollo appare come fosse di bronzo dorato, e l'altra che si suppone della stessa materia, è d'un colore verdognolo (1). I novelli sposi, sono mezzo sdraiati sul medesimo letto: l'uomo la cui tinta è assai bruna, ha il capo cinto del regio diadema, il quale è bianco, come il portavano, ad esempio de're greci successori d'Alessandro, i re che imperavano in quelle regioni al tempo delle guerre puniche, e come il portava lo stesso Siface (2). La regina, la cui bellezza colpisce gli occhi pel risalto del suo colorito, per la regolarità delle sue forme, per la grazia del suo posamento, ha pure una benda simile intorno al capo; tiene una tazza d'argento nella destra, e sembra aspettare che gliela empiscano; un braccialetto d'oro le stringe il confine del braccio colla mano, ed ha un anello nel dito anulare della sinistra. Il re di taglia molto robusta, ha l'aria conturbata; si stringe colla mano destra la sposa al seno; il gesto ch'ei fa colla sinistra è quello d'un uomo che si scusa e i suoi occhi stanno fisi al Romano, che s'avanza in aria grave e severa. Due giovani donne, una delle quali sembra una mora, stanno accanto della regina; uno

(1) Quest' ultima sembra rappresenti Mercurio; essa non ha altro attributo che una verga nella mano sinistra. Le opere artistiche de' Greci passavano in Africa per mezzo del commercio de' Cartaginesi.

(2) Silio Italico, *Punicorum*, lib. XVI, v. 241:

Cinguntur tempora vitta
Albente.

schiavo quasi nudo e d'assai bruno colorito, sta di dietro del romano in atto di recar delle frutta, sur un piatto rettangolare(1). Intorno al letto sono distese delle tappezzerie, *aulaea*; conforme l'uso di quei tempi.

Quando pure non fosse conosciuto il ritratto di Scipione, io credo che un quadro rappresentante un principe africano a lato d'una giovane regina, sorpreso in un convito da un romano, giudicherebbesi aver per soggetto il funesto imeneo di Sofonisba. Ma la rassomiglianza del profilo di questo romano con quella d'altro ritratto ben autentico di Scipione, parmi sì vera che non può restar più dubbio alcuno sull' argomento del quadro. Vero è, che secondo Tito Livio, sì fu Lelio e non Scipione quello che tentò di strappar Sofonisba dalle braccia di Massinissa(2); ma paragonando il racconto di questo avvenimento, quale il leggiamo in Tito Livio, in Appiano Alessandrino, ed in Zonara, che trasse i suoi materiali da Dione, si scorgono alcune differenze, che debbono aver avuto per motivo, non solamente la diversità delle tradizioni, ma gli abbellimenti e le alterazioni che la pittura e la poesia, nel trattare questa istoria,

(1) Si fa menzione de' piatti quadrati, lances quadratae, in alcune leggi del digesto.

(2) Tito Livio, lib. XXX, cap. 17: *Factis nuptiis supervenit Laelius, et adeo non dissimulavit improbare se factum ut . . . detractam eam toro geniali mittere ad Scipionem conatus sit.*

vi possono aver recato (1). Infatti la sostituzione di Scipione a Lelio è sì naturale, che si potrebbe scusarne l'artefice, quando pure l'avesse fatta a suo capriccio. Il personaggio di Scipione è ben altramente importante che quello di Lelio, ed ei solo fu la vera cagione della trista fine di Sofonisba.

Le vesti e le suppellettili sono di vari colori. Il manto di Massinissa è d'una porpora violacea foderato d'azzurro; la prima tunica di Sofonisba è di porpora, quella di sopra è verde, e il gran manto è giallo; la clamide di Scipione è di un colore rossiccio; le vesti delle due donne sono bianche, e il vestito dello schiavo è grigio. L'origliere sul quale sta appoggiata Sofonisba è di color violaceo, con frange gialle; la coltre e le tappezzerie sono di color verde; la parte inferiore del letto è grigia, e il pedale è di color celeste. A canto del re si scorge il suo scettro bianco, o d'argento, o d'avorio che sia, sormontato da un fiorone, qual vediamo essere in non pochi monumenti lo scettro di Giove.

Dei tre personaggi che costituiscono il dipinto della Tavola XVIII, il più interessante è Scipione; di questo farò ulteriori parole. A diecissette anni avea salvato la vita di suo padre alla battaglia del Ticino: a diecinnove salvò anche la repubblica, opponendosi dopo la battaglia di Canne con

(1) Quinto Ennio, il quale ha fatto un poema sulle imprese di Scipione, avea senza dubbio abbellito quest' episodio con qualche poetico colore.

tutto il potere alla risoluzione disperata, ch' avea preso il fiore della gioventù, e della romana nobiltà, di abbandonare l'Italia, e rifugiarsi presso qualche re amico de' romani. A ventun' anno fu fatto edile curule, quantunque secondo le leggi, non potesse esser nominato ad alcuna magistratura prima di anni ventisette, e Lucio suo fratello maggiore fu nominato nel medesimo tempo alla stessa dignità. A ventiquattro anni fu scelto per andare a comandare in Ispagna in qualità di proconsole, siccome vendicatore naturale di suo padre e di suo zio. Arriva; prende Cartagena, e in questa città presa d'assalto (a ventiquattro anni) si distingue per quell' eroismo conosciuto sotto il titolo di *continenza di Scipione*. Attrae al partito de' romani i re di Spagna Indibili e Mandonio, ottiene una completa vittoria sopra Asdrubale fratello di Annibale, e ricusa il titolo di re che gli offrivano l'ammirazione e l'entusiasmo de' spagnuoli, dicendo che quel titolo non potea mai convenire ad un romano: *Regium nomen alibi magnum, Romae intolerabile est.* Dà la libertà, senza prendere riscatto, e accompagnandolo di doni, al giovine Missiva, principe numida, e lo restituisce a Massinissa suo zio, allora alleato de' cartaginesi. Dovunque lascia segni di grandezza, di generosità, di virtù. Ottiene bentosto una nuova vittoria sopra un altro Asdrubale figlio di Giscone, e sopra Magone, fratello di Annibale. S'appiglia poscia al passo, forse temerario, ma eroico,

ma utile di passare in Africa per andare a trattare con Siface, principe numida, sulla cui fede non potea contare; e quì mano mano viene in iscena la luttuosa catastrofe di Sofonisba e Massinissa, di cui a lungo trattai. Ma prima convien conoscere, che Scipione passato in Africa vi trovò quell' Asdrubale, figlio di Giscone, che avea vinto, e che con sette vascelli tentò, ma invano, d'impadronirsi delle due sue galere. Essi conversano nella stessa tavola, sovra uno stesso letto. Siface s'inebbria dell' onore di vedere ricercata la sua alleanza dai due più illustri generali delle due più possenti nazioni del mondo; ma Asdrubale vede con inquietudine quanto il suo giovane ed amabile nemico ha il talento di piacere e di sedurre; confessa con dispiacere che si difende a stento da tanta seduzione, che Siface non potrà difendersene, che Scipione è in egual modo terribile a' suoi nemici, e pei suoi negoziati, e pel solo suo procedere, e pel valore nelle armi. Asdrubale travedeva d'altronde in questo viaggio de' disegni e delle viste per l'avvenire. Annibale faceva la guerra in Italia ed alle porte di Roma, Scipione già più di una volta aveva domandato perchè i Romani non la portassero in Africa, e non minacciassero Cartagine anch' essi alla lor volta. Scipione approfittavasi dell'occasione per osservare l'Africa, e vedere in qual parte la potesse un giorno assalire.

Locum insidiis conspeximus ipsi

Da quell' istante Asdrubale vide tutto ciò che v'era a temere, e s'accorse che i cartaginesi doveano pensare, anzi che ricuperare le Spagne, a conservare l'Africa. Scipione ritorna in Ispagna, prende d'assalto Illiturgide, sottomette altre piazze, consacra alla memoria di suo padre e di suo zio de' giuochi funebri, e dei combattimenti di gladiatori, cade ammalato, si crede morto, gli alleati divengono infedeli, i soldati sediziosi. L'ammutinamento dei romani nel campo di Scurone non serve che a far conoscere quanti mezzi si presentano allo spirito di quel generale, quanta sia la sua sagacità, la sua dolcezza, la sua fermezza; comparisce, parla agisce, tutto è calmato; la defezione di Mandonio e di Indibili non fa che fornirgli una nuova occasione di perdonare. Ritorna a Roma ed è creato console per l'anno 547. Si manifesta allora in tutta la sua luce il suo gran progetto di portare la guerra in Africa, progetto combattuto da Fabio, ma pienamente giustificato dal felice successo. Una battaglia in cui Annone è sconfitto ed ucciso; una gran battaglia guadagnata contro Asdrubale, figlio di Giascone, e contro Siface, il quale avendo sposato Sofonisba figlia di Asdrubale, avea abbandonato il partito de' romani, obbligarono i cartaginesi a richiamare Annibale in Africa, ed in questo luogo eran di già accaduti i fatti lagrimevoli de' nuovi sposi Sofonisba e Massinissa. Dopo ebbe luogo la celebre battaglia di Zama fra Annibale e Scipione, ove ambedue i capitani esaurirono

tutti i mezzi dell' arte loro, e Annibale che fu vinto meritossi l'ammirazione del vincitore. Scipione ritorna a Roma con la gloria d'aver terminata la seconda guerra punica e col soprannome d'Affricano. Questo grand' uomo si oppose mai sempre al vergognoso accanimento con cui Roma non cessava giammai di perseguitare Annibale. Dicesi che seco lui si incontrasse alla corte d'Antioco, come alla corte di Siface incontrato si era con Asdrubale, e che quivi intrattenendosi in colloqui degni di due eroi, Annibale avendo collocato Alessandro al primo rango fra i primarj capitani, Pirro al secondo, per aver questi vinto i romani, ponesse al terzo se stesso, per la qual cosa Scipione sorridendo gli replicasse: *E che diresti s' io fossi stato vinto da te? Allora*, rispondesse Annibale, *io mi sarei posto al di sopra di Pirro, e dello stesso Alessandro.*

Scipione essendo andato a militare sotto Lucio Cornelio Scipione suo fratello nella guerra contro Antioco, suo figlio che lo seguì, rimase prigioniero, Antioco glielo rimandò senza riscatto e nello stesso tempo gli fece offrire una ragguardevole somma s'egli avesse voluto o potuto procacciare alla Siria una pace vantaggiosa. *Tu conosci ben male*, rispose Scipione all' ambasciatore, *non solo Roma e il genio di lei, ma la situazione in cui trovasi il tuo signore e i perigli che a lui sovrastano. S'egli rende mio figlio, l'unica ricompensa del beneficio fia quella di consigliarlo*

a deporre le armi e a compiere tutte le condizioni che gli saranno prescritte da Roma; *imperocchè l'unico mezzo si è questo di prevenir la sua perdita.*

Tale era Scipione, e nulla di meno ei fu citato in giudizio come reo di peculato: pretendevasi dietro vaghe congetture che egli avesse infatti ricevuto del danaro da Antioco. È noto come disdegnando distruggere siffatti sospetti e rammentandosi che in simil giorno avea vinto Annibale, traesse tutta l'assemblea al Campidoglio per ringraziare gli Dei de' suoi servigi e delle sue vittorie. Sentì tuttavia ch' era d'uopo disarmare l'invidia, e ritirossi nella solitudine di Linterno ove a stento fu lasciato vivere in pace. Non è ben certo se quivi ei morisse o pure a Roma; però fornì la sua gloriosa carriera presso a poco nel medesimo tempo che Annibale l'anno di Roma 569. Molti scrittori hanno fatto il paralello di lui, e del suo rivale, e sempre ne risultò che Scipione fu più virtuoso di Annibale: sebbene vi siano alcuni che gli danno la taccia di aver qualche volta ingannati i soldati per ispirar loro più di fiducia, e d'avere al pari di Numa supposto un commercio misterioso con la divinità.

FAUNO E CAPRA (1)

Fra i tanti distintivi de' Fauni che abbiamo in altro incontro esposti, con gli analoghi monumen-

(1) Antico dipinto di Pompei.

R. Marsigli dis.

G. Bianchi inc.

FAUNO CON CAPRA

ti, ne' Fauni è certamente uno singolare quello della coda; e sembra che qualora il volgo in essi la vegga, allora appunto per Fauni li caratterizzi. E che il prodotto da me a bolino sia un Fauno, ben si scorge da essa, siccome dimostrano moltissime antiche sculture (1); onde a tal proposito leggiamo ne' Dionisiaci di Nonno (2):

> La coda di destrier pel dorso estesa
> Lunga, e ravvolta gli pendea sul fianco;

e Luciano pure descrivendo l'esercito di Bacco, dice: *Tra questi si aggiravano pochi rustici giovani nudi, e con la coda, i quali facevano un ballo lascivo detto Cordace* (3); e nel concilio degli Dei nota pure che tutti i Fauni aveano la coda (4). Di frequente si fan nudi, poichè secondo la testimonianza di Ovidio (5):

> Ipse Deus nudus nudos jubet ire ministros;

e oltre la loro nudità spesso in sulle spalle lor svolazza una pelle, la quale potrebbesi conghietturare esser di capra, attestando Giustino, che questa era la pelle, con la quale vedeasi la statua del Dio Fauno, fatta scolpire dagli antichi romani (6):

(1) Sponio *Miscell. erudit. antiquit.* sez. II art. 1.—Begero: *Thesaur. Brandeburg.* tom. I, pag. 18,—Agostini, tom. 2, tav. XIX, XXI, e XXIII.

(2) Lib. XIV, verso 141.

(3) In Baccho §. 1, tom. III delle opere pag. 75.

(4) Al §. 4, ivi pag. 530.

(5) Fastor. lib. II, v. 287.

(6) Lib. XLIII, cap. I.

Ipsum Dei simulacrum nudum caprina pelle amittum est, ma altresì è pur certo, che la Bacchica comitiva e gli iniziati ne' misteri del nume conquistatore delle Indie, faceano uso ancora di varie altre pelli; Nonno le descrive (1), e così anche Polluce (2): Il vestito satirico è la pelle di cervo e di capra, che nominiamo ἰξαυκν, come anche quella di becco, e qualche volta quella di pantera tessuta; perchè come nota il Salmasio, essendo le vere pelli di pantera difficili a ritrovarsi, ne tessevano qualche volta delle finte (3). Anzichè le pelli più usate nel celebrare i misteri e le feste di Bacco, erano quelle chiamate Nebridi, che erano di cervo giovane secondo Esichio (4); La nebride era una pelle di cervo; quantunque Lattanzio chiami nebridi anche le pelli di daino (5): *Nebrides pelles damarum, quae graece νεβριδες appellantur; ac per hoc baccharum indumenta significat, quibus sacrificiorum tempore uti consueverunt, ut Virgilius: Pellibus in morem cincti.* Eschine, ch' era iniziato ne' misteri di Bacco, fu perciò da Demostene (6) suo avversario chiamato νευρίζων, cioè come spiega Ulpiano ne' suoi commentari, *cinto con una nebride.*

(1) Lib. XIV, verso 150, e 357.
(2) Onomast. lib. IV, cap. 18 segm. 118.
(3) Nell' *Esercitaz.* sopra Solino cap. XVII, pag. 149.
(4) Nel Lessico alla voce Νεβριδων.
(5) Al ver. 664, del lib. II, della *Tebaide*.
(6) Nell' Orat. *de Corona*. Fra le opere di Demostene pag. 516.

Nella prodotta Tavola XIX il Fauno in luogo d'indossare la nebride, è su di essa seduto, coronato di pino, con un cratere ansato in una mano, volgendosi verso una capra che gli si avvicina; l'origine ci rammenta del culto pastorizio, i cui ministri forse originariamente caprari, furon poi dal fervente immaginare degli antichi mitologi, cangiati in Fauni ed in Satiri, le cui forme umane mescolate colle caprine, vollero forse significare, che fra i caprari e i pastori cominciarono le ceremonie di Bacco. Anche la corona di pino, di cui questo Fauno ha circondato il fronte, ci fa ricordevoli come i misteri Dionisiaci abbiano avuto derivazione da quelli di Cibele, cui il pino era sacro, e che trovasi d'ordinario rappresentato insieme a quella dea. Era consueto anche al Dio Silvano, imperocchè nelle sue immagini ei porta ben di sovente dalla manca mano un ramo di pino, oppure il frutto dell' albero medesimo. Properzio dà il primo anche al Dio Pane; poichè, dic' egli, che il Dio d'Arcadia era amante di quest' albero. Gli antichi serviansi del pino per la costruzione de'roghi su cui abbruciavano gli estinti. Nell' equinozio della primavera tagliavasi con molta pompa un pino, ed era portato nel tempio di Cibele. Arnobio (1) dice: *Quid sibi vult, illa pinus, quum semper statis diebus in deum matris intromittitis sanctuarium?* Sembra che i greci ordinariamente più

(1) L. 5.

de' romani facessero uso del pino, per caratterizzarvi i Pani, gli Egipani, ed i seguaci di Bacco. I romani più di sovente li coronavano di pampini e di foglie di edera, esempio che fu poscia seguito dai moderni. Se gli antichi hanno scelto questo genere di foglie riguardo alla durata del loro verde, e alla poca alterazione cui vanno soggette, non si potrebbe aggiungere a questi due motivi, che essi volevano con tal mezzo esprimere il continuo e tenace gusto, che si ha pel vino? Siccome è l'una e l'altra di quelle foglie producono sullo spirito la medesima impressione, così la loro maggiore o minore particolarità sarà stata sufficiente per istabilire sugli usi una tale differenza. Gli artisti infatti preferiscono di servirsi di ciò ch' essi trovano più facilmente sotto la loro mano, onde lavorare i loro soggetti dal naturale, e il popolo è più colpito dalla foglia ch'egli ha continuamente sotto gli occhi (1). Gli antichi faceano eziandio delle corone di rami di pino, e ne faceano uso nelle orgie. Sui monumenti antichi, il pino si vede alla maggior parte delle campestri Divinità.

Sui vasi, che veggonsi nelle mani delle Baccanti, de' Fauni, de' Satiri, vario è il loro nome, vario il loro uso, e varia eziandio è l'interpretazione che danno ad essi gli antichi scrittori. Nonno finge, che tali arnesi fossero portati in trionfo da' seguaci del Dionisiaco, siccome vessilli della

(1) Caylus, 3, pag. 359.

vittoria delle Indie (1): e nelle danze Bacchiche, oltre a' vasi, siccome il nostro ansato, portavano degli otri pieni di vino, e de' bicchieri per beverne a piacere, anche per ristorare le perdute forze, o per la soverchia continuazione del ballo, o per la furiosa e sconcia maniera, con la quale solevano scuotere i Baccanti tutta la persona. Sono i vasi, che adoperansi dalle Baccanti piuttosto piccioli, e della forma della cotila, ch'era una tazza senza manichi e simile a un emisferio; e dalla voce greca Κότυλος è formata la nostra voce *ciotola*. E siccome era il proprio bicchiere di Bacco, mi ci fermo alcun poco; e a tal proposito ricordaci Polluce (2): *Vi era ancora la cotila bicchiere proprio di Bacco, come pure il cotilisco*, il quale era forse poco differente dalla cotila, di esso dicendo Ateneo(3): *Il cotilisco si chiama un picciolo cratere consecrato a Bacco*, del qual' uso ne' misteri Bacchici fa menzione Nicandro portando un verso tolto da Aristofane:

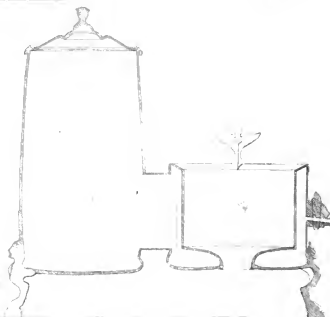
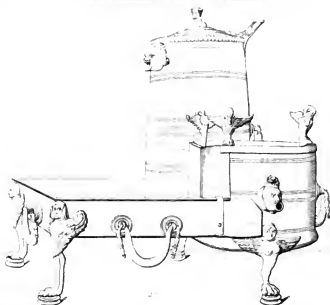
Non coronate il cotilisco.

Non convengono però gli autori intorno alla vera forma della cotila, onde il sullodato Ateneo varie opinioni ne riporta (4), e tra esse quella di Apol-

(1) Dionys lib XIV, v. 258.
(2) Onomastic. lib. VI, cap. 16 segm. 99.
(3) Deipnosoph. lib. XI cap. 8 pag. 479.
(4) Al luogo cit.

lodoro, che asserisce che era orbiculata, profonda, conciossiachè *qualunque cosa concava fu dagli antichi chiamata cotila, come la cavità delle mani.* Altri poi pretesero, ch' essa fosse un vaso con un solo manico, ed altri senza.

E per fare ritorno al prodotto dipinto, fa d'uopo indicare la località in cui esso esiste. L' uomo che riguardando settentrione cammini sotto i portici del Foro Pompejano che stanno alla sua dritta, vede all' angolo di esso Foro, opposto a quello ove sta la basilica, una strada larga bastantemente, in cui a pochi palmi di distanza de' Portici stessi è una fontana. Dietro questa fontana si apre una picciola porta che introduce in una casa nè grande, nè molto adorna. Nel fondo del peristilio di questa casa si vede in una stanzetta dipinto il Fauno in questa tavola pubblicato, la cui composizione, piuttosto graziosa ed artifiziosa insieme non è in corrispondenza coll' esecuzione che non dimostra nè studio, nè maestrìa. Perciò ci diamo a dubitare che il mezzano Pittore, che in questa casetta dipinse questo Fauno, ebbe a copiarlo da qualche dipinto di artefice valente; pratica che presso gli antichi, come abbiamo tante volte osservato, dovea esser molto comune, trovandosi spesso ne' dipinti Pompejani ed Ercolanesi la invenzione di molto superiore all' esecuzione. Nella descrizione nulla ho detto della Capra, animale contrario alla vite, ed in conseguenza in odio a

C. Angelini dis. C. Liberale inc.

BRACIERE

Bacco, e su ciò ricordaci Marziale lib. III Epigram. 24:

> **Vite nocens rosa stabat moriturus ad aras**
> **Hircus, Bacche, tuis victima grata sacris.**

BRACIERE (1)

In altri fascicoli mi venne fatto pubblicare un simil genere di bronzo: pubblico questo perchè nuovo nella forma, di tutta eleganza, e più ancora perchè dalla sua comodità merita essenzialmente di essere anteposto agli altri, nonchè d'esser preso a modello da' moderni artisti. Come ognun vede, il bronzo è quadrilatero, se non che nel lato dritto termina in una sensibilissima curva, che di molto elevasi in alto; ciò vedesi a colpo d'occhio. Sul bordo veggonsi tre uccelli, e tutti hanno il collo piegato in sul petto, per cui si rendono atti a sostenere de' vasi per cuocervi vivande. Sì i greci, che i romani con gran criterio introdussero di questi oggetti nelle loro suppellettili; ed a tenore del genere di essi seppero assegnar loro una qualche individuale funzione; ciò fecero per render importante quell' oggetto destinato agli usi economici. Tutta la machina del Braciere è sostenuta da quattro piedi, che presentano due sfingi con l'ordinario getto di donna co' piedi di leone. Ed a tal proposito leggiamo in Noel, *che la figura della*

(1) Bronzo pompejano largo palmo uno, once 9, lungo uno, once 10.

sfinge è stata di sovente impiegata per ornare i piedi delle sedie; presso gli antichi questo modo di ornato era molto in voga (1). Ed avendo noi detto aver essa il petto femineo, convien ricordare, che Erodoto parla d'un *androsfinge*, cui dà egli una testa virile, ed una di queste sfingi vedesi presso le grandi piramidi d'Egitto, a quattro miglia del Cairo verso l'occidente, in poca distanza dalla sponda del Nilo. E per non trasandar cosa, dico ch' essa è d'una straordinaria grossezza, e dubitasi se quella mostruosa figura sia stata scolpita in uno scoglio formato in quel luogo dalla natura, o se vi sia stata trasportata da altre parti, lo che è molto probabile, poichè le terre di quei dintorni altro non sono che sabbia. Per rischiarare il dubbio, si è tentato di scavare sotto la sfinge, ma non si è potuto venirne a capo, perchè dessa è sepolta nella arena sino alle spalle; quella figura è tutta di un pezzo, e n'è estremamente dura la materia (2). Le suddette sfingi hanno (siccome di so-

(1) Sul cammino della santa cappella si vede una sedia fatta sul medesimo gusto, e nella magnifica festa data in Alessandria dal re Tolomeo Filadelfo, eranvi cento letti d'oro con piedi di sfinge.

(2) Gli storici narrano a tal proposito parecchie favole. Fra le molte cose, dicono eglino che quella figura pronunciava oracoli; ma era una furfanteria di que' dedicati al culto egizio, i quali avevano scavato un sotterraneo diverticolo, che andava a terminare nel ventre e nella testa di quel mostro: ivi passavano per dare le enigmatiche loro risposte a coloro, che recavansi a consultare l'oracolo; e siccome il suono della voce nel concavo di quella figura aumentavasi infinitamente, ed usciva soltanto dalla bocca, così facea un grande strepito, che i troppo creduli pagani s'immaginavano d'udire la terribil voce di quella pretesa divinità. Altre cose potrei indicare, che io ometto per non esser del tutto analoghe al soggetto, che descrivo.

vente incontrasi) piedi di leone; e di lato ciascuna ha due borchie, alle quali viene affidata una maniglia per comodamente trasportare, ovunque piaccia, il braciere. Ciò che più utile lo rende e nel tempo stesso più singolare, è una specie di torre che sorge accanto alla precitata curva, ornata d'una maschera nella parte superiore, e di un avvenente mezzo busto sul coverchio. Tal torre era destinata a contenere delle acque, e per somministrarle calde all' uopo mediante il rubinetto fatto a guisa di maschera, che esiste nel semicerchio all' opposto lato della torre; ed ecco come gli antichi abbellivano gli oggetti manofatturati d'un qualche genere o animale o vegetabile, che potesse richiamare la comune attenzione. A quanto ho detto è da notarsi eziandio la situazione del rubinetto posto alquanto più su del fondo del semicerchio e della torre, onde l'acqua ivi contenuta uscisse più pura lasciando nel fondo le impurità se mai vi fossero. Una tal pratica è da gran tempo introdotta da' liquoristi e da' raffinatori, onde aver sì le bevande spiritose, che i siroppi di vario genere, limpidi siccome l'acqua.

Ben si comprende, che tal Braciere estendevasi a diversi usi, cioè di riscaldare la stanza ed i circostanti, di cuocere e tener calde le vivande, e finalmente di serbar pronta una quantità d'acqua calda per servirsene al bisogno; può ragionevolmente chiamarsi co' nomi ἐσχάρα *eschara*, e πυρμον *pyrmon* da' Greci, e *focus* dai Latini; e co' nomi

θερμαστρις *thermastris*, θερμαντηρ *thermanter*, θερμαντηριον *thermanterion*, e simili, e *miliarium*, o *caldarium*, onde poi venne la voce italiana caldaja. Riportare l'etimologia de' suddetti vocaboli, indicarne l'uso con quella erudizione che chiede l'origin loro sì greca che latina, sarebbe fuor di proposito, per cui neppure mi occuperò ad accennare l'antica origine delle calde pozioni, e di quante forme fosser i vasi a ciò destinati, potendosi su ciò riscontrare quanto ho detto negli antecedenti volumi, parlando de' vasi di ogni genere, e di svariata configurazione; solo ricordo, che non senza ragione incontransi molte botteghe in Pompei con chiari segni di aver un dì servito alla vendita de' vasi, onde si dican meritamente *termopolii*.

DANZATRICE (1)

Sono sette le figure che risultano dalla prodotta Tavola XXI: sei donne veggonsi in piedi, ed una ragazza disposte in fila: si tengono per mano e come se volessero incominciare una danza; sono espresse nel marmo con grazia e semplicità. L'atteggiamento di sollevarsi un lembo della veste ed un atto pressochè simile sì della prima che dell'ultima figura, non fan dubitare che al cominciamento d'una danza sian tutte disposte. Sempli-

(1) Bassorilievo in marmo greco alto palmi 2 e mezzo, largo palmi 3 e mezzo.

L. Angelini dis. P. Pistolesi inc.

SETTE DANZATRICI

ce è il loro abbigliamento siccome le attitudini loro, sendo le prime tre ricoperte da lunga tunica e da un manto, che passando per sotto l'ascella destra va a raggrupparsi sulla sinistra spalla: le altre quattro hanno invece del manto una più corta sopratunica: tutte son fregiate del loro nome inciso nella base su cui poggiano; eccone l'ordine ΕΥΦΡΟΣΥΝΗ, ΑΓΛΑΙΗ, ΘΑΛΙΗ, ΙΣΜΗΝΗ, ΚΥΚΑΙΣ, ΕΡΑΝΝΩ, ΤΕΛΟΝΝΗΣΟΣ.

I tre primi nomi espressi a piè delle prime tre figure sono noti abbastanza per farci riconoscere le tre Grazie, ma non così facilmente n'è dato riconoscere le altre quattro col sussidio dell'epigrafi, e soprattutto ne' stretti limiti di quest'opera. Crisippo ci ha trasmesso l'opinione degli antichi intorno agli attributi delle Grazie, e ci ha rivelato il mistero che in essi nascondesi. *Da principio queste Dee chiamavansi Carite, nome derivato da una parola greca la quale significa gioja, onde esprimere che noi dobbiamo con egual piacere far buoni uffizj, e riconoscere quelli che vengono esercitati verso di noi. Erano giovani, per insegnarci che la memoria di un benefizio non deve invecchiare giammai; vispe e leggiere, per far conoscere che bisogna prontamente obbligar qualcuno, e che un benefizio non deve farsi aspettare. Quindi i Greci usavano dire che una grazia la quale viene lentamente, cessa d'esser grazia; la qual cosa esprimevan eglino con uno di que' giuochi di parole che tra di loro usavansi di sovente.*

Erano vergini per far comprendere 1. *che nel far del bene è necessario avere delle viste pure, senza le quali il benefizio vien corrotto:* 2, *che l'inclinazione benefica deve esser accompagnata dalla prudenza e dalla moderazione. Per queste due ragioni Socrate, veggendo un uomo il quale con prodiga mano versava i suoi benefizj senza distinzione a chiunque gli veniva fra i piedi:* Ti confondano gli Dei, *esclamò egli*, le Grazie sono vergini, e tu ne fai tante cortigiane. *Esse tenevansi per la mano, e ciò significa che dobbiamo con reciproci benefizj stringere i nodi che gli uni agli altri ci allegano. Finalmente danzavano in giro, per farci conoscere, che fra gli uomini deve esistere una specie di circolazione di beneficenze; e col mezzo della riconoscenza il benefizio deve naturalmente ritornare nel luogo daddove è partito.*

Circa i nomi delle successive quattro figure evvi chi crede siano allegorici, e che esprima ciascuna un particolar carattere di quanto rappresentano. Ci confermiamo nel divisamento, dice il Finati, per noi altra volta azzardato, che le prime tre rappresentino le Grazie, alle quali veggonsi associate le altre quattro figure di ballanti per lusingarle d'esser altrettante Carite figliuole di Giove e di Eurinome, e come dir si volesse: *Per voi le Grazie, che eran tre, son divenute sette.* Così a un dipresso Ausonio celebra la sua Lesbia in un elegantissimo epigramma:

Tres fuerant Charites, sed dum mea Lesbia vixit
Quatuor: ut petit, tres numerantur item (1).

A sì amabili divinità, siccome eran le Grazie, non poteano, nè doveano mancare altari e templi. Eteocle, re di Orcomene, era risguardato pel primo che ne avesse loro innalzato uno. L'opinione comune facea di quel luogo incantato, e delle rive del Cefiso, il soggiorno prediletto di queste Dee. Quindi gli antichi poeti d'ordinario le chiamano Dee del Cefiso e di Orcomene. I Lacedemoni disputavano questo onore a Eteocle, attribuendolo a Lacedemone, quarto dei loro re. Le Grazie aveano dei tempj in Elide, in Delfo, in Perga, a Perinto, a Bisanzio, e in altri luoghi della Grecia e della Tracia. Ne aveano eziandio in comune colle altre divinità, come l'Amore, Mercurio, e le Muse. Gli Spartani pria di venir alle mani coll' inimico, sacrificavano alle Grazie e all'Amore per far conoscere che, prima di combattere, fa d'uopo tentare tutti i mezzi della dolcezza e della conciliazione. Si celebravano molte feste in loro onore, ma era loro particolarmente consacrata la primavera, siccome la stagione delle Grazie. Era-

(1) Non diversamente vengon lodate tre ballerine, che danzavano applauditissime sul teatro di Parma:

Belle Ninfe che movete
Agilmente il vago piè,
O voi tre le Grazie siete,
O le Grazie non son tre.

no invocate a tavola, come le Muse, e tanto le prime come le seconde erano venerate per mezzo delle bevute, che si facevano in loro onore; finalmente giuravasi per la loro divinità. Tutta la Grecia era piena di quadri, statue, iscrizioni, e medaglie rappresentanti le Grazie. A Pergamo vedevasi un quadro di queste dee, dipinto da Pitagora di Paro; un altro a Smirne uscito dal pennello di Apelle. Socrate avea fatte le loro statue in marmo, e Bupalo in oro. Fra le medaglie moderne distinguesi quella fatta in onore di Giovanna di Navarra, ove da una parte era rappresentata quella principessa, e sul rovescio le tre Grazie, colla leggenda: *o quattro o una.*

Merita di non esser trascurata l'ultima figurina tanto picciola in riguardo alle altre, poichè sembra guidarne al compimento della dilucidazione di questa importante scultura. Ricordiamo che la massima parte delle sculture rinvenute nel teatro di Ercolano furono quivi erette dagli Ercolanesi alle persone ed alle intere famiglie che meritarono la loro riconoscenza; e a tal riguardo ricorderà, chi legge, le statue innalzate alla famiglia de' Nonj Balbi Ercolanesi riportate negli antecedenti volumi. Non sembra però improbabile che lo stesso principio di gratitudine abbia ancor regolato il soggetto di questo bassorilievo; quindi è da supporsi, che nella famiglia quì espressa essendovi una fanciulla, anche questa dovea esser celebrata nel monumento di gratitudine; e l'ac-

G. Maraglii dis. — L. Apolloni inc.

NARCISO

corto artefice proseguendo il suo dilicato concetto, la caratterizzò come alunna felice delle Grazie, associandola alle altre più provette, anche per lusingare la compiacenza della madre; in tal modo esprimesi il Finati.

NARCISO (1)

Nella descrizione di Pompei riportammo la casa del Questore, e al num. 23 notammo esservi una stanza più grande e più adorna delle precedenti che ha una finestra in alto tagliata che guarda la strada. Sono in questa stanza maravigliosi due bellissimi quadrettini, in uno de'quali si vede Diana scendere dal cielo attirata dalle bellezze di Endimione con certe ninfe che attonite riguardano in quella Dea, e nell'altro quadro è pure con moltissima grazia dipinto quando Narciso invaghisce di se medesimo a specchio del chiaro fonte. Ed oltre questi due quadri vi sono anche certe figure fra le quali è bellissima una citarista; siccome dissi ivi vedesi questa graziosissima figura. La scena è tutta alpestre e pietrosa: una vezzosissima Najade, su di uno scoglio seduta versa dalla sua urna acqua limpidissima che discorrendo di rupe in rupe per tranquillo ed occulto cammino, si raccoglie in fine sul davanti del quadro quasi in un lucido e terso cristallo, dove i massi

(1) Antico dipinto di Pompei.

le fanno conca. Per verità le Najadi eran Ninfe che presedevano alle fontane e a' fiumi, e d' ordinario vengon esse dipinte in atto di versare l'acqua da un' urna, o viceversa portanti in mano una conchiglia. Saffo, in Ovidio (*Heroid. Epist.* 15 *vers.* 162) dice (1): *Nel mezzo di questo bosco evvi una fontana più limpida del cristallo, che si crede abitata da una divinità oppressa dalla tristezza, ivi mi fermai per dar riposo alle stanche mie membra, allorchè improvvisamente comparve una Najade dinnanzi a me, e mi parlò.* Verdi e freschissime erbette ivi smaltano il margine di quel fonte, innanzi il quale siede a specchio delle acque un leggiadro garzone con due dardi nella sinistra mano: con la destra abbraccia un caro amorino, il quale con graziosa attitudine sembra indurre Narciso a specchiarsi nelle sottoposte onde: colle picciole mani il fanciulletto gli sostiene il petto, non chè l'omero, come a farlo curvare; lo urta. Narciso che tutto intento è alle parole dell' amorino, sembra che non abbia ancora riguardato il suo volto dalla fonte riflesso. E dove più fra gli scogli primeggia un praticello adombrato dalle circostanti verdure, mirasi il cane a' piedi del bel giovine giacente: in

(1) Et nitidus, vitreoque magis perlucidus omni,
Fons sacer: hunc multi numen habere putant.
Hic ego quum lassos posuissem fletibus artus,
Constitit ante oculos Najas una meos.
Constitit et dixit . . . .

lui guarda; e l'efattide e i dardi indicano come il garzonetto venne quì a riposarsi e dal caldo e dalla caccia suo grato e consueto esercizio:

> Hic puer et studio venandi lassus, et aestu,
> Procubuit.

così Ovidio nella metamorfosi. La Najade in forma di bellissima giovinetta coronata d'erbette palustri è tutta rinchiusa in un tunico-pallio verdastro, che in prolisse pieghe avvolgesi attorno alla bella persona, senza però toglierle gentilezza di forme. Il sinistro braccio appoggia sull'urna, e guarda verso dove le accenna i casi di Narciso un vezzosissimo amorino, che al suo collo si abbraccia. E quantunqne le Najadi fossero abitanti delle acque, nulladimeno talvolta soggiornavano anche ne' boschi, e nelle praterie sollazzavansi. Quindi Virgilio dice: *In quali foreste, o in quali antri eravate voi, o giovinette Najadi, allorchè Gallo ardeva d'un indegno amore?*

> Quae nemora, aut qui vos saltus habuere puellae,
> Najades, indigno cum Gallus amore periret?

Lo stesso poeta dice, che Egle era la più bella delle Najadi che albergavan ne' boschi:

> AEgle Najadum pulcherrima.

Forse questa Najade custode del fonte, tanto fatale a Narciso, ha il pittore introdotta siccome avente compassione di lui, o sivvero riducen-

dosi alla memoria ciò che i Poeti di questo leggiadro aveano scritto, che perchè duro e protervo scherniva all'amore di tutte le Ninfe e de' monti, e de' boschi, e delle acque per le sue bellezze spasimanti e disprezzate, ebbe da queste imprecazioni che ascoltaron gli Iddii, che così, come a loro, toccasse a lui di sopportare l'insoffribil peso di amare, e non potere dell'amata godere:

Sic amet iste, licet sic non potiatur amata (1);

E perciò abbia quì fatto intervenire questa Najade come presente alla vendetta desiderata, che di quel protervo concedevan gli numi.

Pausania, dietro il racconto di questa favola, parla dell'infelice fine di Narciso, ma non presta fede veruna a quanto ne dicono i mitologi. Ecco in qual modo egli si esprime: È questa una favola, che non mi sembra verisimile. Quale apparenza evvi mai che un uomo sia tanto privo di senno per innamorarsi di se stesso, come si può divenire amante di un'altra persona, e che non sappia dal corpo distinguere l'ombra? Perciò evvi un'altra tradizione, a dir vero meno conosciuta, ma che nulladimeno ha i suoi fautori. Dicesi che Narciso avea una sorella gemella che perfettamente lo rassomigliava; avevano ambidue i delineamenti medesimi, la stessa capellatura, e sovente anche si vestivano l'uno come l'altro, e andavano alla caccia insieme. Narciso divenne

(1) Ovid. Metamorph. lib. III, Fav. 6.

amante della propria sorella; ma ebbe la disgrazia di perderla. Dopo siffatta afflizione, abbandonandosi alla tristezza, andava sovente sul margine d'un fonte, le cui acque erano limpide al pari d'un cristallo, ove con piacere stava contemplando la propria immagine, non già ch'egli ignorasse esser quella un'ombra, ma in veggendola pareagli di vedere la perduta sorella, la qual cosa portava al suo dolore qualche sollievo. In quanto poi al fiore chiamato Narciso, egli è anteriore a questa avventura; poichè molto tempo prima del nascere del Tespio Narciso, la figlia di Cerere coglieva de' fiori in una prateria, allorchè fu dessa rapita da Plutone; e i fiori ch'ella stava cogliendo, e de' quali fece uso Plutone per ingannarla, secondo Pamfo, erano Narcisi, e non già viole (1).

Checchè ne sia dell'intendimento dell'antico pittore, se non fosse stata questa pittura disotterrata in Pompei, sembrerebbe questa bella figurina per attitudine, e per espressione una delle più felici invenzioni che sia sortita dal grazioso pennello di Coreggio, siccome all'uopo riflette il tante volte encomiato Guglielmo Bechi. Anche Narciso, soggiunge, nel più bel fiore di giovinezza mirabilmente è stato espresso in questa pittura; poichè vedi sopra l'oscura efattide o mantello il suo bel corpo mollemente adagiato, il cui candore è vieppiù reso appariscente dal bruno colore

(1) Met. 3—Stat. Sylv. 2.—Igin. fav. 9, c. 21—Philostr.—Lactant. ad Statii Theb. l. 7—340.—Paus. l. 9 cap. 31.

del panno che lo circonda. E quell'alato fanciullino, che fra le sue braccia si vede, è ivi simbolizzato per quell' amore che dovea consumarlo. Ed infatti gli artisti hanno seguito l'esempio de'poeti ed al pari di essi l'hanno rappresentato sotto la forma di un fanciullo, e ne hanno indicato il potere e la forza. (1) Tra tutti gli attributi, sotto i quali è dato a conoscere Amore, preferiscono di offrircelo sotto l'immagine di un vincitore, al quale niuna cosa resiste, ed amano sopra tutto di celebrare il suo potere. Di che non è capace, dice Virgilio (2) un giovane acceso dal fuoco dello spietato Amore! Egli osa nella più oscura notte attraversare un braccio di mare, malgrado della procella. Nè il tuono che mugge sopra il suo capo, nè le onde irritate che si spezzano con fragore contro le rupi, nè il dolore de'suoi parenti, nè la disperazione della sua amante s'ei viene a perire; niuna cosa in somma può trattenerlo.

Quid juvenis, magnum cui versat in ossibus ignem
Durus amor? Nempe abruptis turbata procellis
Nocte natat caeca serus freta: quem super ingens
Porta tonat coeli, et scopulis illisa reclamat
Aequora, nec miseri possunt revocare parentes,
Nec moritura super crudeli funere virgo.

(1) Una medaglia d'argento di Alessandro il Grande ha per tipo Amore sopra un leone. Questo dio è rappresentato nella stessa guisa in molti altri monumenti antichi, che rammentano quelle parole, che rivolge esso medesimo a sua madre, in uno dei dialoghi di Luciano: *Assicuratevi, io sono famigliare co' lioni: spesso mi trastullo a cavalcarli; e il più docile destriero non è più obbediente alla mano del suo cavaliere che non lo siano essi alla mia.*

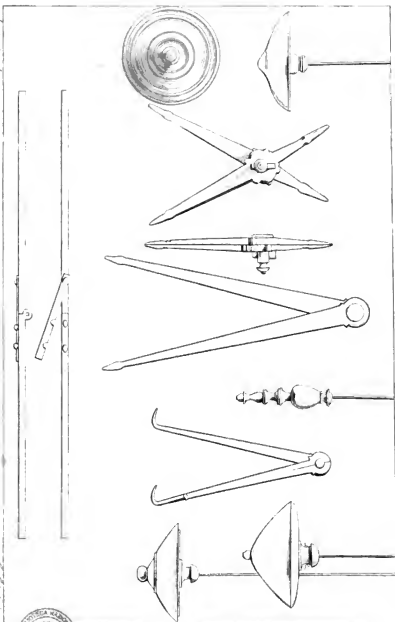
(2) Georg. lib. 3 v. 258.

Che se, come c' insegna Filostrato (1), tutte le cose che agli uomini talentavano, e dal cui amore poteano essere accesi, erano dagli antichi espresse e simbolizzate con questi vaghissimi alati fanciullini, figli delle Ninfe, non istenteremo a trovare la ragione che mosse il pittor pompejano a rappresentare per mezzo di questo bell'amorino, insinuante a Narciso di specchiarsi sul fonte, quella passione che tanto di se stesso lo accese, da consumarlo fino a morte di quel vano ed ardentissimo desiderio; per cui fu quasi definito l'Amore qual passione dolce e crudele, timida e coraggiosa, cieca e veggente, debole e potente, della quale i poeti han formato un dio, che con i suoi attributi rappresenta benissimo gli effetti di ogni passione, e seppe alimentare quella dell' infelice Narciso.

Bisogna che questo subbietto fosse dagli antichi pittori, come grazioso, molto nelle loro invenzioni seguitato, poichè Ausonio i cui epigrammi sono stati per la più parte ispirati dalla vista di opere famose, e di pittura, e di scultura, ce ne ha lasciati tre su Narciso (2), in uno de' quali dice, *che lui beato se in altri avesse posto il suo amore, ma che spasimando per se stesso era amato svisceratamente senza poter coglier frutto*. Ed in un altro, in cui si dà a dive-

(1) Fl. Philostrati Imagines lib. I cap. 6.
(2) Aus. Ep. 95, 96, 97.

dere estatico della bellezza di un Narciso, o dipinto, o scolpito, esclama: *Chi si negherebbe di amare questa sì bella persona che per amor di se stessa si strugge?* Ed in un terzo si fa subbietto di Eco addolorata per la morte di Narciso istesso dicendo: *Oh Eco risuonante, ti muore Narciso, e tu pure infievolisci la voce a modo di lui che spira, eseguendo con il tuo pianto il suo gemito moribondo; ami persino le ultime di lui parole!* Che se a questo si aggiungano le molte volte e le varie guise che in tante pitture ercolanesi e pompejane ci hanno fatto ravvisare questo medesimo subbietto, non dubiteremo di affermare che gli antichi artisti si compiacevano oltremodo di effigiare i casi di questo leggiadro, che gli aprivan la strada ad essere e graziosi e varii ne' loro dipinti, o sivvero potrebbesi ancora congetturare, che i proprietarj delle case amassero veder rappresentato questo soggetto nelle loro abitazioni come un simbolo dell' amor proprio che ognuno deve avere, ed in esso insieme un avvertimento del fine al quale conduce un tale amore quando è eccessivo.

G. Tesla dis. G. Lepri inc.

MISURE DI BRONZO

MISURE

DI

BRONZO (1)

Le arti su tutti i prodotti ch'escono dalla mano dell'uomo hanno esteso il loro dominio: ciò ha prodotto il vario incoraggiamento ad esse dato in vari tempi e da varie nazioni. La Francia si distinse sopra tutte le arti e nel 1791 si stabilì una società di amici delle arti, la quale assunse il lodevole scopo di proteggerle e diramarle. Ne' primi anni del secolo che corre s'instituì in Parigi una utilissima scuola di arti e mestieri, che nel 1817 fu all'unanimità e solennemente confermata e ingrandita dal re, come destinata a propagare e moltiplicare le cognizioni applicate all' esercizio delle arti industriali, a formare operaj abili ed istrutti, e ad educare capi d'officine, capaci di condurre, e dirigere le manifatture. Conviene altresì conoscere che già dal 1807 erasi in quella città eretta una gratuita maestranza delle arti industriali, nella quale insegnavansi la geometria descrittiva con la sua applicazione, il disegno lineare e quello di figura, e i principj della meccanica. In seguito fecesi più e più assai, e nel 1819 si ampliò questa istituzione con la fondazione di scuole di applicazione delle scienze fi-

(1) Provenienti tutte da Pompei.

siche e chimiche alle arti industriali; quelle cognizioni si applicano particolarmente al commercio ed all'industria, e vi s'insegnano la meccanica e la chimica applicata alle arti, l'industriale economia e il disegno.

Dalle misure in bronzo, che produco, rilevasi, che molte cose di nuovo istituite ne'regni pel pubblico industriale insegnamento esistevan già, e in singolar modo, e in sublime grado di perfezione. Le arti in genere hanno subito perfezionamento in quella parte che dicesi sottigliezza, sceltezza, precisione, ma non in quella sodezza, in quella ragionevolezza d'uso economico, che dagli antichi pratticavasi. Uno degli oggetti d'arte che ha grandissima somiglianza co'nostri oggetti industriali, sono le misure esibite nella Tav. XXIII. Consistono in varj piombi, in compassi, in un piede di piombo da latini detto *perpendiculum* da'greci Καθετος, la cui invenzione da Plinio attribuiscesi a Dedalo (1): adoperasi siccome è noto, per avere la drittura verticale delle linee, e consiste in un peso posto in punta ad un filo per renderlo, con la sua gravità, perpendicolare; tal cosa vedesi comunemente pratticata fra noi, e va fra gli stromenti necessarj alla fabbricazione, per cui vien da Vitruvio posto insieme col regolo, e collo squadro: *Uti longitudines ad regulam, et lineam, altitudinis ad perpendi-*

(1) Hist. nat. lib. 3 cap. 36.

culum, *anguli ad normam respondentes exigantur* (1); e da Plinio collo squadro, e coll' archipenzolo, o traguardo: *Structuram ad normam, et libellam fieri, et ad perpendiculam respondere oportet* (2). Columella parla pure del piombo, come strumento rustico da misurare la profondità del solco nel terreno(3). Quattro piombi presenta questa tavola, e quantunque non numerati, ben si distinguono dagli altri attrezzi. Tre di essi sono pressochè di forma quasi eguale, quello però che è fra i due compassi, è di differente forma: nulla cede a' primi nella dilicata bellezza cui gli antichi miravano anche ne' più comuni e triviali istromenti; della quale abbiam pure un argomento nella faccia superiore del piombo a destra, isolato e presso all' aperto compasso.

Il compasso poi *circinus* chiamato da' latini, inventato da Perdice figliuolo della sorella di Dedalo fu usato, come ognun sa, principalmente per formare i circoli: *In capitibus*, così Vitruvio, *circino dividuntur circinationes eorum* (4). Tre ne stanno riuniti nella nostra Tavola, e il primo semplice, in cui son da osservarsi le punte a guisa di foglie, per potersi più agevolmente girare sulle materie dure; giacchè le punte acuminate

(1) Lib. 7, cap. 3.
(2) Lib. 36, cap. 22.
(3) Lib. 3 cap. 13.
(4) Lib. 10, cap. 2.

come ordinariamente si usano, si sarebbero rotte assai presto. In altro compasso le punte son ricurve, ed una di esse mobile, onde potesse aversi rivolta colla compagna così al di dentro come al di fuori; imperciocchè se il primo si adoperava sulla superfici piane, il secondo adoperavasi su quelle curve, e nella parte concava doveasi l'artista servire delle punte rivolte al di fuori, nella convessa di dentro.

Il terzo compasso, ognun ben vede, esser di quei, che diconsi geometrici o di proporzione o militari: servon essi a comparare due distanze, e vederne il rapporto, ossia che parte formi l'una dell'altra, o, ciò che vuol dir lo stesso, quante volte l'una comprenda l'altra. In basso finalmente mirasi un piede, come chiaro indicano i puntini segnati sulle due facce, l'una orizzontale, l'altra perpendicolare. Il piede dividevasi in quattro palmi o larghezza di mano in undici pollici o larghezza di pollice, e sedici dita o larghezza di dito. Il dito era considerato come eguale alla larghezza di quattro grani d'orzo (*hordei grana*); così Frontino. Gli Inglesi non fanno il loro pollice che di tre di questi grani. Il piede si divideva ancora in dodici parti, siccome l'*asse* romano. Nel piede prodotto la linea orizzontale è divisa in sedici parti, e sedici dita componevano il piede romano; la seconda in dodici, e in dodici once era il piede medesimo distinto,

come chiaro scorgesi da'classici (1). Questo piede si può piegare nel suo centro e ridursi alla metà per occupare un minore spazio; quando poi si piega, è fermato nella sua drittura da quella superiore appendice, che per tre perni rimane fissa sulla faccia orizzontale. E giacchè sono al caso di parlare di misure di lunghezze, una qualche cosa dirò ancora di quelle di superfici. I romani misuravano la lunghezza o la distanza in piedi di cui tenni ragionamento, in cubi, passi, stadi, miglia. E ad esempio di molti altri popoli, preser'eglino per loro misure usuali le diverse parti dell'uman corpo. *Digitus*, un dito, o larghezza di un dito: *Pollex*, la larghezza di un pollice o propriamente il pollice: *Palmus* la larghezza della mano, una palma uguale a quattro dita o tre pollici: *Pes*, un piede, e di esso ne indicai la divisione: *Palmipes*, la larghezza del piede o della mano: *Cubitus*, un cubito, lunghezza del gomito dal suo punto d'incurvatnra fino alla estremità del dito medio, uguale ad un piede e mezzo, la quarta della statura d'uom ben proporzionato: *Passus*, un passo, comprendendo la distanza fra il punto in cui il piede si alza, e quello in cui s'appoggia, cioè la doppia distanza che trovasi fra il piede davanti ed il

(1) Il piede romano eguaglia 10 pollici, 10 linee; a 5/5 del pieda francesa antica misura = 10 pollici 7 1/4 linee metriche. Il piede inglese uguaglia 11 pollici 3 linee e 1/4 antica misura = 11 pollici metrici.

piede di dietro quando si cammina, e chè chiamasi eziandio passo, *gradus vel gressus.* Un lungo bastone di dieci piedi *decempeda* era chiamato *pertica,* (*quasi* portica *a* portando).

Cubitus vel-*um* era uguale ad un piede e mezzo (sesquipes), 2 *spithamae*, 6 palmi, 18 pollici, 24 dita: *Passus* corrispondeva a 5 piedi (1). Una lunghezza di 125 passi, o di 625 piedi uno *Stadium,* e 8 stadj o mille passi, o 5000 piedi formavano un miglio, *Milliarium*, o *Mille* (2). I Greci ed i Persiani chiamavano la lunghezza di 30 stadj un *Parasanga*, e due parasanghi *Schoenos* (3); ma altri sono di diverso parere (4) *Jugerum*, il moggio(5), conteneva 28,800 piedi quadrati=25 moggi, 28 metri quadrati (6). *Actus quadratus* era la metà del *jugero*; esso conteneva per conseguenza 14,400 piedi quadrati. Si chiamava *actus* poichè questa è l'estensione che un pajo di buoi può arare con un travaglio continuo senza riposarsi(7). Un acre inglese con-

(1) Plin. lib. 2 cap. 28.

(2) Cic. Caecin 10 Att. lib. 5 cap. 3 — Gell. lib. 1 cap. 16.

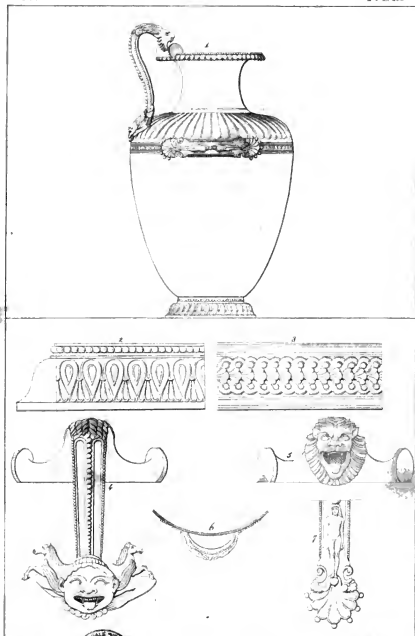
(3) Erodot. lib. II cap. 16.

(4) Plin. lib. V cap. 10 e lib. XII cap 14.

(5) Dice Plinio (lib. XVIII cap. 3): *Quod uno jugo boum in die exarari potest.*

(6) Quint. lib. X cap 42 — Varr. R.R. lib. 1 cap. 10.

(7) *Actus*, dice Plinio, *in quo boves agerentur, cum aratro uno impetu justo vel pro telo*, cioè *uno tractu vel tenore* (lib. XVIII cap. 3) — Donat. in Terent. Form. 1 3 35, *non strigantes*, Senec. Ep. 31 Phaed. 3 6 9. *Actus quadratus undique finitur pedibus CXX. Hoc duplicatum facit jugerum et ab eo, quod erat junctum, nomen jugeri usurpavit*, Col. lib. 1 cap. 5.

F. Mori dis. A. Bini inc.

VASO DI BRONZO

tiene 160 verghe quadrate (1) o 43,560 piedi quadrati inglesi, 35,185 piedi quadrati metrici = 40 acri, 21 metri quadrati (2); il jugero avea tutte le divisioni dell'*asse*, onde *uncia agri*, la duodecima parte d'un campo (3). Non entro a parlare delle misure di capacità, per riportare a bolino un elegantissimo vaso di bronzo.

VASO

DI

BRONZO(4)

In quanto espongo sì nell' assieme, che nei dettagli, vedesi nell' artefice gusto e genio, poichè tutto è condotto con decisiva precisione, e con maestra mano. Le sensazioni furon quelle, che ordinarono que' primi composti, e tosto videsi nascere il bello del piacere. Il primo fu l'oggetto delle ricerche e l'occupazione dell' uomo, e si formò quella facilità di conoscerlo e di misurarlo, ch' è da noi espressa con la metaforica parola di gusto, e che equivale nel bello a ciò ch' è la intelligenza rapporto alla verità; il bello nato dal piacere, dal piacere il gusto lo misura.

(1) La verga è di 16 piedi e mezzo.
(2) L'acre di Scosia è più grande un quinto e qualche cosa di più.
(3) Varr. De R R. lib. I cap. 10.
(4) Alto palmi 2.

Ma quivi è la gran quistione se il gusto debba dirsi un sentimento o un raziocinio: se la definizione è giusta, non sarà come vorrebbe intendersi nè l'uno nè l'altro esclusivamente, e avrà una relazione necessaria allo spirito e al cuore; di tal parere è Brovelli (1) Continuo a parlare del gusto e del genio sulle stesse tracce, e dico, che il gusto non si cerca fra le idee, ma ci guida a cercare il bello ove si trova; e se deve giudicare il bello ovunque si trovi, il gusto non si limita al cuore, nè in ultima analisi riducesi ad esser un affare di fibre. A tale è ridotto, da chi forse lo avrebbe bene definito la facoltà di ricever piacere dalle bellezze della natura e dell'arte, se non avesse isolata la passività de'sensi. Il sentimento non si conosce, nè misurasi da se stesso; e conoscere e misurare il bello non può essere se non quello che risulta da una passività del nostro cuore, e da un giudizio del nostro spirito. Il gusto è il sentimento delle convenienze. Gusto, piacere, bello si confondono spessissimo, e questa confusione è l'appoggio delle dispute infinite; io lo credo. A questa materia sembra consecrata una maniera di parlare, la quale nasconda e inviluppi la verità, che spesso si annuncia e poco si conosce e colle sottigliezze d'una metafisica d'ostentazione, e col numero delle parole imponesi per

(1) Sistema filosofico delle belle arti. (Milano 1816).

un momento a qualche classe di persone. Gusto, piacere, bello si separano con difficoltà in natura, ma si distinguono separatamente; ristretti dentro la stessa sfera hanno ben diverse funzioni. Taluno ha parlato tanto sul gusto senza accorgersi che parlava sul bello; tal'altro senza accorgersi che parlava del piacere. Ciò che risulta da una sensazione piacevole, l'oggetto che la produce sono cose assai diverse dal conoscere e valutare questa causa. Il visibile, la facilità di vedere, l'immagine segnata fralle nostre idee sono la cosa medesima, o ha ciascuna un' idea da se?

Il gusto si forma sul bello, e più o meno sarà disunito dal sentimento in ragione della più o meno meditata relazione del bello al cuore dell' uomo. Per conoscere e distinguere bene un oggetto qualunque, conviene averlo veduto e contemplato più volte; ed ecco perchè il gusto ha tutti i caratteri del bello, non è soggetto a tutte le vicende, nè adattato a tutte le classi. Un rapporto all' assoluta imitazione della natura darà un gusto assoluto e costante. Conoscesi e calcolasi la bellezza agli oggetti data, e accresciuta o diminuita dalle relazioni, prima di sceglierli, e si scelgono prima di comporli: conoscesi e calcolasi il bello della composizione, e sia qualunque prima di eseguirla, e nell'espressione si conosca e si calcoli il valore de' mezzi; il gusto lo ripeto, non si divide dal bello. Tanto

all'uopo indico, onde agevolmente si comprenda che non si è punto disgiunto dallo scopo l'antico artefice in produrre l'elegantissimo vaso di bronzo. Sette sono le indicazioni della Tavola XXV. Il num. 1 dà a divedere il vaso nella sua integrità; più elegante ancora il rendono gli ornati, onde la sommità e la parte inferiore ne ha studiosamente arricchito l'artefice, in modo da sorprendere coloro, che hanno dalla natura ricevuto il bene per se stesso inestimabile di possedere e gusto e genio. Il num. 2 occupa quella parte di confine fra il collo e il ventre, e la bacellatura in ordinati serpeggiamenti e sì bene intesa, che potrebbe esser tolta a modello. Succede num. 3 una zona con semplice andamento di pieghe in qualche modo simile alle odierne decorazioni, che spesso soglion racchiudere grottesche; ciò però ch' esige l'attenzione di colui che ha gusto e genio è il num. 4, 5, 7. Di questi parlo, e appunto questi ornamenti v'è assoluta necessità di indicarli in dettaglio, perchè non del tutto opportuno sembra ingolfarsi in peregrina erudizione, che riguarda Medusa, le leonine teste, non che gl'idoli d'Egitto; tutto ristringerò a poco. La Medusa num. 4 occupa la parte inferiore del manico, e per verità diversifica molto dalle altre teste di Medusa, poichè in essa non vi sono angui apparenti, se non che possan dirsi tali que'leggieri avvolgimenti, che stan sotto il mento: essa ha le

ali, e da queste sorgon due braccia, le quali inferiormente flettendosi, han per confine i precitati avvolgimenti: di sopra e come poggiati sulle descritte braccia, sorgon due figure equine, le quali indicano il Pegaso su cui Perseo innalzossi considerabilmente da terra: la bruttissima faccia di Medusa presentasi a bocca aperta, con lingua fuori, per vie maggiormente incuter timore, spaventare; bellissimo concepimento, avendo però riguardo alla poetica composizione di tal testa, nuova per verità, e non mai da altri imitata. Succede, num. 5, la testa di leone, la quale è nella parte superiore del manico, e sembra come che guardasse nel vicino cratere: inoltre sta esso a bocca aperta, indicando, a parer mio, come volesse dissetarsi. Ha lunghi crini, e similmente d'intorno al viso lunghissima barba; interpretare l'idea dell' artefice a qual oggetto abbia posto nell' alto il leone, nel basso la Medusa, e perchè gli abbia tutti e due prodotti, non è cosa sì facile. Lascio agli altri la cura di penetrare in simile laberinto, e mi rivolgo a parlare del num. 7, che esprime un sacerdote o idolo egizio. Questa figura è duplicata nella zona, num. 3, e si toccano testa a testa. È probabile che sia esso un vaso impiegato negli esercizi del culto, è venuto forse di Grecia. Ciascuna figura posa le piante de' piedi sopra un picciolo disco, dal quale in bella forma succede un meandro a guisa di ventaglio; ma più della Me-

dusa e della testa leonina interessando il sacerdote o idolo egizio, dico, che non avendo esso simbolo alcuno, può credersi posto a sola decorazione, tanto più che sembra ricoperto di quella consueta spoglia (1), schivando per regola della loro vana religione le pelli e la lana; ma ha bensì una berretta in capo con due larghe e grandi bende, ed in luogo di avere sulla fronte il fiore di loto, sulla sommità di essa ha un picciolo globo. Un tale berretto viene da' non pochi riputato il velo sacro, che rinnovavasi ogni tre dì secondo che racconta Erodoto (2). Il simulacro non ha grembiale, nè tampoco alcun oggetto stretto fra le mani; la qual cosa mi conferma sempre più nella opinione, che sia ivi posto in luogo d'un ministro del culto egizio, per togliere la monotonia che avrebbe recato il semplicissimo ornamento del num. 3.

BASSORILIEVO (3)

Le belle arti non debbon parlare unicamente agli artisti, ma sibbene parlare a tutti, spiegarsi chiaramente, piacere, toccare. Questo è diritto anche del popolo, ordine il più rispettabile per il numero e per l'utilità. Felici que' popoli, che gustano le produzioni delle belle arti, e

(1) Plutarco De Isid. e d'Osirid. pag. 352.
(2) Lib. II, num. 45.
(3) Alto palmo uno once 3, per palmi uno once 8.

L. Angelini dis. N. Pistolesi inc.

BASSORILIEVO

ne pregiano i capi d'opera, come una volta in Grecia, e poi in Italia. Di quel bassorilievo in marmo che produco, non è sì facile però ad interpetrarne il significato, per cui ogni studio adopererò per rilevarne i soggetti che fanno parte di tanto lavoro. In quanto al pregio, annunzia il Quaranta, osservi esattezza nel disegno, buona disposizione di figure, assai ben' intesa armonia: su d'una sedia, la cui traversa adornano due grifi, è assisa una vaga donzella: l'atteggiamento è sorprendente. Una tenia le tiene imprigionati i capelli: nuda ha le spalle ed il petto, il resto è avvolto in un manto; a' piedi ha le solee. Tiene sulla spalla sinistra un pappagallo, il quale per mantenersi in equilibrio, mette alquanto in moto le ali e la coda, e cibasi dell' esca che la bella gli porge con la sinistra. Alle spalle sorger vedi sopra un piedistallo fregiato di bel festone di rose una statua, che la destra mammella scoperta e la conchiglia che tiene in mano, caratterizzano chiaramente per la dea del terzo cielo. Le statue di essa sono moltissime e varie fra loro, gli antichi artefici pare gareggiassero in rappresentare la dea della bellezza per far pompa della loro arte; e tanta copia se ne rinviene al dire del Guattani, che ci fa credere oltre quelle de'tempi, ambissero tutti averne qualcuna, anche nelle loro abitazioni, e ne' privati lararj. Nell'erudito trattato di Emondo Figrelio parlasi della quantità delle statue, anche di Dei, che gli antichi, ric-

chi romani aveano uso porre nelle loro case, e ne' domestici lararj. Cicerone conta i capi d'opera delle arti greche, che Verre avea tolto a C. Hjo Mamertino per averle presso di se (1). Plinio descrive molte insigni statue esistenti presso i privati, e nelle case e nelle ville (2). Venere madre di Enea era una divinità propria de' romani, e perciò aveasi in somma venerazione. Nell' antica casa che si trovò nella villa Negroni vi erano due camere adorne di pitture, che si riferivano a Venere (3). È da notarsi, che presso la medesima casa rinvennesi una Venere d' una scultura sì perfetta ed uno stile sì grazioso che innamoratosene Mengs, volle per forza ristaurarne di sua mano le parti mancanti (4). Tacito comprova l'uso di adornare le ville e le case con le statue degli uomini illustri e degli Dei (5). Racconta egli, che Falanio fu accusato per aver venduto una statua di Augusto, unitamente a quella di un mimo, insieme con un suo giardino; e Tiberio rescrisse: *Nec contra religiones fieri, quod effigies ejus, et alia Numinum simulacra, venditionibus hortorum, et domuum accedant.*

Innanzi alla descritta Venere evvi un' Erma del nume Lampsaco su cui è appoggiata una fan-

(1) Cic. Cont Ver. lib IV.
(2) Hist. Natur. lib. XXXVI cap. 4 e 5.
(3) Può vedersene la descrizione nella Roma antica del Venuti al tom. I p. 125.
(4) Opere di Mengs pubblicate de d. Giuseppe Nicola d'Azara pag. 52.
(5) Tacit. Annal. lib. I cap. 73.

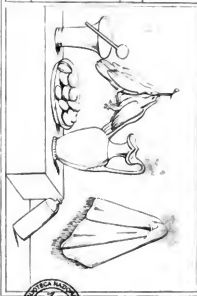
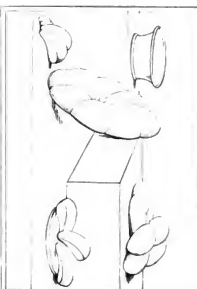
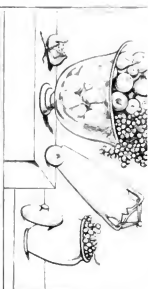
tesca in atto di aspettare. Ognun comprende qual fosse il genio d'una donna, che di queste due divinità era divota, e che in mezzo ad esse godeva sedere. Il perchè io credo potervi ravvisare una giovane data al piacere, venuta sopra un terrazzo in qualche giardino a respirare le fresche aure, ed a trastullarsi con quel pappagallo recatole dalla fantesca. Così soggiunge il Quaranta; ricordavasi per avventura dell' amante, da cui lesi era donato, e che forse dovendo giugnere or ora avrebbe veduto con compiacenza, come nell' assenza sua s'intrattenesse almeno con qualche oggetto da mantenerle viva la memoria di lui. Ed all' amante arrivato sarà paruta sì cara in quell' istante da volerne il ritratto, come quì il veggiamo, con in mano il pappagallo (1).

Son già conosciute fino al presente cento e settanta specie diverse di pappagalli, mentre venti o trent' anni fa non se ne conosceano più di novanta. Abitano ne' climi caldi, ma Buffon ne ristrinse troppo i confini, mettendoli ne' gradi 25 da ciascun lato dell' Equatore. Si è scoperto in effetto ch' esse si estendono a mezzogiorno fino allo stretto di Magellano, e se ne trovarono sulle spiagge della terra di Van Dicmen, e il parrocchetto chiamato della Carolina negli Stati

(1) Ricordaci il précitato Quaranta, che tal' uccello gli antichi ebbero dall'India, o da Psittace città dell' Assiria, donde prese il nome di Psittacus presso i greci ed i latini.

Uniti risiede verso tramontana sino a 42 gradi(1). I pappagalli vivono tra loro in famiglia, e di rado s'allontanan molto dalle sedi natie. Queste famiglie difficilmente ammettono uno straniero nella loro società, benchè tra loro vivano in grande armonia. Quest' abito di vita comune sembra influire sul loro carattere e sui loro costumi; esso li dispone a passare senza troppo rammarico sotto il giogo della domesticità. I giovani rampolli di varie piante, teneri germi, le frutta, i grani, le coccole e le noci quando n'è il guscio aperto, sono i loro principali alimenti nello stato di libertà. Nelle foreste che sono le stanze loro predilette, essi, uniti a frotte, arrecarono infiniti guasti con la gran quantità del cibo che consumano, non solo per soddisfare ai loro appetiti, ma benanco per contentare la smania di distruggere, che è ingenita in loro. A tempi d'Alessandro non era ancor conosciuto in Europa il pappagallo, perchè Nearco, che militò con lui, narrava come cosa portentosissima l'aver veduto lo *Psittaco*. Anzi da Callisseno Rodio sappiamo, ehe a tempi di Tolommeo Filadelfo in Alessandria istessa, come cosa ben rara fu tenuto. E però le gabbie dove custodivasi, erano anch'esse oggetti ne' quali il lusso prodigava, e l'argento e l'avorio, come in quella del pappagallo di Atedio Meliore, celebrata dal nostro Stazio.

(1) Il naturalista Wilson ne vide nel mese di febbrajo lungo le rive dell' Ohio che soprappresi da una bufera nevosa svolazzavano in giro come colombe, mandando alte grida.

F. Morelli dis. *S. Pistolesi inc.*

QUATTRO DIPINTI ANTICHI

QUATTRO DIPINTI

ANTICHI (1)

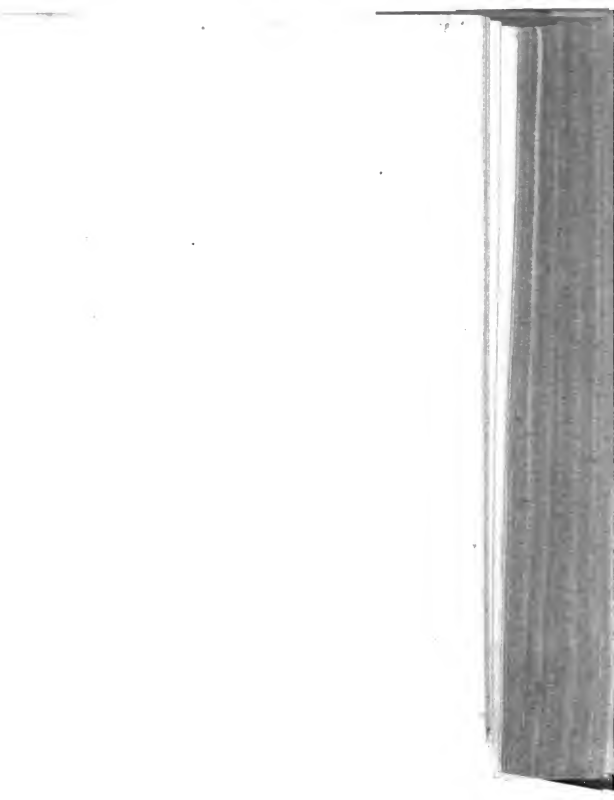
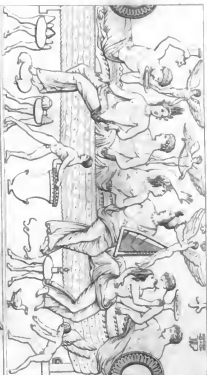
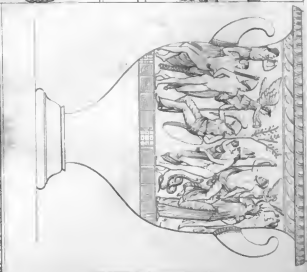
L'illustratore dell' antecedente tavola, e che spiegò tanta dottrina in quel bassorilievo, è similmente l'illustratore dei quattro dipinti che a bolino produco. Non trovando che aggiungere a quanto fu di essi giudiziosamente narrato, mi prevalgo di quella stessa dottrina, e dico, che *Epidorpismata* si chiamavano gli oggetti rappresentati ne' quadri quì dipinti. Vedesi nel primo di essi un bel vaso di vetro con entro uva, pera ed altre frutta. Poco discosto vi è una mela granata aperta, quindi un vaso col coperchio cui è sopraposta una pelle legata da fune che passa i manichi e va ad annodarsi sul coperchio dove forse mettevasi anche il suggello. Così giusta l'autorità di Columella si chiudevano i vasi destinati a conservar l'uva passa. Vicino al piede di questo vaso evvi una mela. Nel piano inferiore sta un altro vaso scoperchiato su cui è messa certa uva, la quale acquistava il nome di *ollaris*, quando era così conservata.

Nel secondo numero son dipinti un vaso che presenta un uccello soprapposto al manico, ed intagliati nella pancia un delfino ed un ippocam-

(1) Di consimili vasi ne produrrò ne' susseguenti volumi; scelti questi siccome di forma più elegante, e più belli.

po cavalcato da un genio. Dippiù un tridente, tre conchiglie, una locusta marina, chiamata nel napolitano dialetto *ragosta*, *carabo* (1) da'Greci, *astacus marinus* da Fabricio, e *cancer gammarus* da Linneo. E finalmente due seppie, tre spondili, ed altrettante ostriche. Macrobio (2) dice, che un tal Sergio Aurata discoprì quelle di Baja preferibili tutte, e fu primo insegnatore di chiuderle co' pali in un seno di mare per farle quivi più abbondevolmente procreare.

Nel numero terzo abbiamo sette pani, un cestino, tre pezzi di torta messi in un desco, dissimili altri messi negligentemente su la tavola, ed una torta intera, la quale si preparava da certi pasticcieri detti *striblitarii*. I pani hanno un color giallo per indicare ch' erano fatti col torlo dell' uovo detto *lecithos* (3) onde preserò nome di *artoi lecithitai* (4). Nel quarto numero vi è una mensola, appoggiato alla quale osservasi un vasetto, con alcune lettere che intendersi non possono. Essa sostiene un gran bocale, un desco, in cui son dieci uova, e vicino un vaso a forma di calato, con sopra una mestola. Fors'era destinato a contenere la salsa preparata collo scombro, della quale gli antichi condivan le uova, come abbiamo da Marziale:

(1) Καραβος
(2) Saturn. II. 11.
(3) Λεκιθος
(4) Λεκιθιτης αρτος Ateneo pag. 360.

MINERVA E PERSEO — VASO

Candida si croceos circumfluat unda vitellos
Hesperius scombri temperet ova liquor.

Dalla parete pende una specie di salvietta adorna di frange chiamata da greci *ecmagion* (1) o *chiromactron* (2). Prima che si conoscesse l'uso della tela, i greci mangiando si pulivano le mani colla parte molle del pane detta da essi *apomagdalia* (3).

MINERVA
E
PERSEO (4)

Nella parte nobile del vaso Minerva è assisa dappresso un alloro, con la destra sostiene una lancia, e la sinistra tiene appoggiata allo scudo: è nell' istante in cui rivolgesi a Perseo, il quale le presenta la testa di Medusa. Son essi i protagonisti della rappresentanza, poichè vi sono altre dieci figure, una serpe, un' anfora. Sembra ch' ivi la figlia di Giove possa dirsi *pacifera*, voleva dire, quella che procura la pace: difatti un antichissimo bassorilievo ha molta somiglianza al vaso italo-greco dipinto che produco con la Tav. XXVII:

(1) Εκμαγειον
(2) Χειρομακτρον.
(3) Polluce VI 92.
(4) Vaso italo-greco dipinto campana alta palmi 2 ed once 4

esso ci mostra Minerva *pacifera*, con l'elmo in capo, e accanto di lei il suo scudo: ella tiene la sua lancia ad un ramo di ulivo; intorno leggesi: *sotto lo scriba Giulio Paolo*, moneta *de' Magnesii* (1). Alcuni vogliono darle un' idea totalmente feroce, ma di quest' asprezza di volto non si hanno grandi esempi ne' vetusti monumenti. La osserviamo però bene spesso in atteggiamenti risoluti e decisi, siccome nelle medaglie, nelle quali è in atto di scagliare il fulmine o di vibrar l'asta, ed anche in qualche marmo. Iu proposito alla sua bellezza produco un' epigramma tratto dalla greca antologia (2):

Se miri, o passegger, la Gnidia Venere,
Dici: bene è costei
Degli uomini signora e degli Dei.
Ma se Palla vedrai
D'asta armata in Atene, e di valore,
Dirai: Paride in vero era un Pastore.

Da' poeti latini le fu bensì attribuito un certo virile, che non si può decidere se alle sue forme si riferisca, o ai suoi portamenti, ed alle sue cure; e perciò Pallade si distinse colla parola di *virago* da Ovidio e da Stazio. Così Ovidio (3):

Huc ubi pervenit belli metuenda virago.

(1) Essa fu coniata sotto Massimino.
(2) Lib. IV, cap. 12, num, 18.
(3) Methamorfos. lib. II, vers. 765.

e Stazio esprimesi (1):

> **Mars rapuit currus, et Gorgone cruda virago.**

in altro luogo soggiunge (2):

> **. . . . . . mea carmina**
> **Regina bellorum virago**
> **Caesareo peraravit auro.**

I distintivi del volto di Pallade sono, secondo Winckelmann (3), la serenità scevra d'ogni debolezza del sesso, e sembra aver domato amor medesimo: una immagine di virginale pudore, che dà un certo abbassamento alle luci, come chi tranquillamente medita. La dissi pacifera perchè è mancante dell' egida, segno caratteristico del suo sdegno. Essa le ricuopriva il petto: nel centro eravi la testa di Medusa, quella che Perseo le presenta nel vaso prodotto. Marziano Capella descrivendo i simboli particolari di questa Dea, dà a tutti una allegorica spiegazione, e circa la Medusa che vedesi sul petto della figlia di Giove, esprimesi in questo modo (4):

> **Pectore saxificam dicunt horrere Medusam:**
> **Quod pavidum stupeat sapiens solertia vulgus.**

E per verità sarebbe stata una contradittoria idea quella di dirla pacifica, mentre tien' elmo, lancia

(1) Theb. lib. IX v. 414.
(2) Idem lib. IV Sylv. lib. V ver. 22.
(3) Storia delle arti, tom. I, pag. 240.
(4) Lib. VI, pag. 217, in principio.

scudo. A convalidare quanto ho detto, produco Vaillant, poichè ci dà a conoscere che la Minerva pacifera espressa nelle medaglie imperiali è parimenti senza egida, come può vedersi nel medaglione di Clodio Albino riportato dal precitato scrittore (1), non che nelle molte di Marco Aurelio, di Commodo, di Settimio riportate dall'Agostini (2), benchè in quelle abbia ancora l'asta e lo scudo (3).

Nel presente vaso a dritta di Minerva siegue immediatamente un giovine con pileo in testa, e che appoggiasi sulla sua gamba dritta; col sinistro braccio e mano avvolge il picciolo pallio, ed ha la destra in dietro: vedesi in seguito un altro eroe seduto, e tutto nudo: dietro della sinistra spalla sporgono due lance; ambedue queste fignre guardano attentamente Perseo, figlio anch'esso di Giove e in un di Danae, figlia unica di Acrisio o Acrise re d'Argo. Termina il quadro, a sinislra di chi guarda, una donna vestita di tunica spartana, e lungo peplo ch'è precinto sotto al petto: poggia la destra sul femore, e con la sinistra innalza picciola porzione del suo peplo: evvi in aria una vittoria alata e come la precedente vestita, menochè ha la sua tunica due volte precinta, e per quanto sembra molto più lunga della figura: con ambe le

(1) Num Imp. selecta tom. III, pag. 161.

(2) Dialog. pag. 145.

(3) In una medaglia di Marco Aurelio ancor giovine vedesi Minerva galeata con la civetta nella destra, l'asta nella sinistra, e lo scudo a piedi; questa è anche immagine di Minerva pacifera.

mani distese porta una ghirlanda, come nell' atto di porla sulla testa di Perseo. Di fatti ivi l'eroe è più che vincitore, e all' uopo ricordo, che Polidete che lo temeva e proponevasi di sedurre Danae, della quale era innamorato, immaginò un mezzo per allontanarlo dalla sua corte. Finse di voler dare agli amici un gran banchetto, purchè ciascuno de' convitati gli facesse dono d'un cavallo; sapeva egli che Perseo non ne avea, quindi lo invitò. Il giovane eroe, ardente pel desiderio d'esercitare il proprio coraggio, offrì di portargli invece del cavallo la testa di Medusa, una delle tre Gorgoni, e la sola che fosse mortale. Polidete accettò tanto più volentieri la proposizione, in quanto che una tale intrapresa, il cui successo sembravagli impossibile, per lungo tempo dall' isola lo allontanasse. Ma gli Dei vennero in soccorso di Perseo, Plutone gli prestò il proprio casco, che avea la virtù di rendere invisibile colui che lo portava. Minerva gli diè il suo scudo più lucido e brillante d'uno specchio; Mercurio, le sue ali, i suoi talari e una scimitarra di diamante. Qui con la destra presenta Perseo la testa di Medusa alla Dea: egli ha un casco alato, in tutto è nudo, meno una picciola parte della gamba dritta, sulla quale passa un estremo del suo pallio (1).

(1) Se il lettore non vedrà nella tavola come sia sostenuto questo picciolo pallio, il quale par che penda dalle spalle dell' eroe, nè comprenda altri simili incidenti, sappia, che ciò è accaduto per effetto del ristauro di questo vaso, ch'è soggiaciuto a diverse fasi.

De Jorio che si è studiato circostanziare ogni individuale andamento, indica che più in alto evvi una figura d'imponente vecchio seduto, e poggiante la sinistra sulla coscia, mentre con la destra tiene un' asta, cui manca la superiore estremità: una donna in piedi nobilmente vestita gli è accanto, appoggiando la destra ad un asta, e la sinistra celata sul femore: un fauno in atto di camminare, chiude il quadro a destra di chi guarda, e con la destra alzata, avendo la sinistra spalla ed il braccio avvolto nella nebride che gli pende fino alla gamba, è rivolto alla vittoria, che apporta la corona: innanzi i suoi piedi vedesi rovesciata un' anfora.

In aria havvi un' altra vittoria alata, e nella medesima attitudine della descritta; finalmente fra le gambe di Perseo e della donna si divincola un ben grande serpente, simbolo del buon gusto, e lo era eziandio particolarmente di Esculapio, perchè il rettile cambiando di spoglia ogni anno sembra ringiovanire; e la medicina sembra ringiovanire gli uomini, risanandoli dalle loro malattie. Nel dipinto vaso può esservi posto allegoricamente, cioè che, avendo Perseo reciso il capo alla Gorgone, avea a' mortali recato sicurezza e pace.

Quant' ho detto è posto nella parte nobile, mentre un letto da convito, ricco in figure ed accessorj è rappresentato nella parte opposta. Quattro uomini poggiando il sinistro braccio su de'cuscini, e colla parte inferiore del corpo distesa sul

medesimo s'intrattengono con tre donne. La prima figura a sinistra del riguardante è un uomo che con la destra innalza un *rhyton* terminante in testa di tigre, e con la sinistra avvicina al suo labbro un piatto. Siegue una donna seduta all' orlo del letto, e con la metà inferiore del corpo in fuori poggia i piedi su di uno scabello che ha molta rassomiglianza ad un otre riempito d'aria. Distende il destro braccio sulla sua coscia, e col sinistro si appoggia su quelle del giovine che le è accanto. Dopo questi avvi un altro giovine che distende la destra o per prendere la ghirlanda che porta un genio alato, oppure per ischerzare con l'altra donna che gli è accosto. Questa tiene una lira con la sinistra, ed ha anche i piedi poggiati su di un altro scabello simile al precedente. Finalmente il terzo gruppo di questo quadro è composto da una giovane che familiarmente scherza con un giovine, e da un altro il quale osservando quello che accade, alza un piatto con la destra. Oltre all'indicato genietto in aria che porta una ghirlanda, avvene altri due egualmente alati, ed uno di essi distende con le sue mani una vitta. Sul piano della composizione sonovi tre tavolini a tre piedi, su due de' quali avvi de' cibi, e sul terzo forse una lucerna. Nel mezzo del dipinto si vede un gran cratere ed un giovinetto servo che pare vada ad attingere del vino. Chiude il quadro un altro amorino alato nell'atto di scherzare con un'oca.

Notissimo è il soggetto principale di questo

vaso, ed è raro il rinvenirlo rappresentato dagli antichi sì in marmo, sì in terra cotta, non che sui vasi dipinti, siccome vedesi in Millin (1), in Millingen (2), in Panofka (3). Sembra però che il nostro pittore abbia avuto la particolare idea di rappresentare, siccome non ha guari indicai, l'atto nel quale Perseo offre la recisa testa a Minerva, onde se ne adorni; giacchè, ed ho anche ciò notato, nel presente quadro la Dea è priva di questo altro suo distintivo, e quando ne è fornita, dicesi *egidarmata*. Questo epiteto è dato continuamente da Omero a Giove; e benchè da alcuni sia stato malamente interpretato, pure fu bene inteso da Clarke, seguendo Esichio, e lo scoliaste di Omero medesimo. Questo può più diffusamente vedersi nelle osservazioni, che il più volte encomiato Ennio Quirino Visconti fe' su d'un antico cammeo rappresentante Giove Egioco. La testa Gorgonea spetta alla Dea della guerra, per cui viene denominata Minerva Egidarmata, qualora ne porti l'orribile sembianza. Se questo nome ad essa può essere tanto comune, e se tanto frequentemente osservasi con tale armatura, pure pochi monumenti noi conosciamo al dire del Guattani, e di Filippo Aurelio Visconti, ne' quali con tanta bizzarrìa ne sia adorna. Il modo onde Pallade porta l'egida non deesi totalmente attribuire alla biz-

(1) Peintures des vases vol. II pl. 4.
(2) Anciens inedites monumens ser. second. pl. 2.
(3) Il museo Bartoldiano descritto etc. A. 7.

zarria degli scultori, ma sembra piuttosto, che il vero uso della medesima abbian voluto con quello indicare. L'egida di Minerva non è, come vuole Diodoro Siculo (1), la pelle di un mostro ucciso da Pallade; ma bensì l'egida altro non fu da prima, che la pelle della capra celeste, già nutrice di Giove, e poscia fu un lavoro di Vulcano contesto di squame e serpi che imbracciavasi con la sinistra, più che per difesa, per incutere terrore in chi lo guardava. Virgilio ne descrive il lavoro, e da Servio ne apprendiamo l'uso col quale era adoperata. Giove e Pallade ebbero le armi comuni, mentre i fulmini e l'egida ad ambo si attribuirono; e di fatti diverse medaglie possono vedersi nel Montfaucon, ove vedesi Minerva armata di fulmine (2). A tal proposito disse Aristide (3): *Sola praeterea Aegidem fert perpetuo, et paternis armis Homerico bello induitur*; come realmente indica il principe de' poeti, che nell' Odissea (4) dice:

> Minerva allor l'egida struggitrice
> De' mortali levò suso dall' alto.

Questo passo basta a provare che l'egida era più arma che scudo. Virgilio ne descrive quasi la fattura (5):

(1) Per queste favolose istorie, poco abbracciate dal comune degli antichi poeti e scrittori, veggasi Diodoro Siculo lib. III, pag. 142, *signat. marginal.* tom. I.
(2) Ant. Explic. tom. I, part. I tab. 84, num. 11 12 13,
(3) Oraz. seconda pag. 10, parlando di Pallade.
(4) Lib. XXII, v. 297.
(5) Lib. VIII v. 435.

Egidaque horriferam, turbatae Palladis arma

Il Mantovano parlando di Giove ne descrive l'egida (1):

Arcades ipsum
Credunt se vidisse Jovem, cum saepe nigrantem
Aegida concuteret dextra, nimbosque cieret.

Nel vaso gli accessorj aggiuntivi dagli artisti sogliono variare, ed alcune volte secondo le diverse letture della favola; altra volta vi si veggono aggiunti oggetti che non appartengono a quello che si rinviene scritto negli antichi autori che parlano del soggetto rappresentato. Questo è il caso della presente composizione. Oltre a Minerva assisa accosto all' olivo, e Perseo che le presenta l'opera della sua vendetta, vi si rinviene un vecchio venerando, forse Giove il padre di Perseo; ma potrebbe ancora rappresentare Plutone che gli diede le armi, giacchè dalla estremità superiore dell' asta che manca, non possiamo riconoscere qualche distinto emblema, e molto meno rilevarlo dal carattere della testa laureata che non può discernersi nel presente disegno. La donna con la sua nobile corona sulla testa potrebbe essere Giunone, se il primo rappresentasse Giove; ed anche Proserpina nella ipotesi che il pittore avesse avuto il pensiero di introdurre Plutone nel quadro.

(1) Lib VIII ver. 353.

I due eroi potrebbero rappresentare i Dioscuri; ma uno solo ha il pileo (sarebbe forse un Mercurio?) ed accosto all'altro non si veggono che due lance, emblemi non bastanti a fissarne il carattere. L'altra donna in semplicissima veste, ed il Fauno col vaso per terra anche sono soggetti di cui non si legge nella favola che sieno intervenuti nella impresa di Perseo. La serpe che non disconviene a Minerva probabilmente sarà l'emblema della Libia, luogo dell' avvenimento della favola. Non è così poi del convito rappresentato nel secondo quadro. Esso spesso si rinviene ne' vasi, non che ne' dipinti di Ercolano e Pompei, ed in questi vi si conosce a prima vista qualche tratto delle tresche degli antichi. Nel presente vi è rappresentato con molto spirito il principio ed il progresso della crapola; particolarità che è stata felicemente descritta dal chiarissimo Panofka nella spiegazione dal medesimo fatta del presente vaso (1).

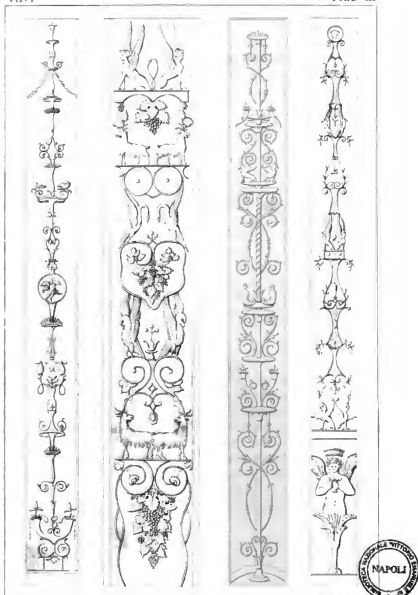
Circa le due divinità di Giove o Plutone sono di parere, che debbasi credere il luogo di colui che chiedegli aita, il padre de' Numi, e che debbasi la donna caratterizzare per Giunone, anzichè per la figlia di Cerere; e ciò, perchè è probabilissimo che alla sospirata impresa del figlio fosse presente il genitore. Circa poi all'opinione de' Cureti non so punto convenirci, sì per la mancanza

(1) Neaples Antike Bildwerke.—Beschrieben. Von. G. Gerhard und. Th. Panofka etc. 1828 pag. 339.

ad uno di essi del pileo, che per la loro insignificante azione. Ben difficile è assegnare ad alcune figure il posto, quando mancano i simboli relativi, o quando una qualche parte principale è omessa. Tale articolo fu maestrevolmente trattato dal canonico Antonio De Jorio: mi sono per verità prevalso di sua dottrina, poichè in certe illustrazioni sembra che non si possa dir altro di quanto egli ha detto; e volendo togliere o aggiungere si depaupererebbe quel nesso d'idee, che costituiscono un ben proporzionato eruditissimo articolo.

GROTTESCHE (1)

Sembra poter rilevare dal libro VI di Plinio che a tempi di Augusto un tal Ludio pittore Romano trovò il modo bizzarro di adornare le pareti, che da noi è conosciuto sotto il nome di Grottesche. E tanto questa sua capricciosa invenzione si dilatò non solo in Roma, ma nell'Impero, che non vi è anticaglia che non ce ne somministri freqnentissimi esempj. E prima le Terme di Tito, poi le antichità di Cuma, Pozzuoli, e finalmente Stabia, Ercolano, e Pompei ne hanno somministrato sì belli e sì svariati modelli, e con tanto profitto e successo sono stati imitati da tanti e sì bene avveduti artefici, che non possiamo a meno

(1) Antiche pitture di Ercolano, Stabia, e Pompei.

G. Abbati dis. P. Bertini inc.

GROTTESCHE

di considerare questo modo come il più bello e grazioso, per adornarne e rallegrare insieme gli appartamenti. E lasciam pure che con la severità di filosofo acremente garrisca e riprenda il suo secolo l'Architetto Vitruvio, dicendo con magistrale autorità, che mai non possono esser belle quelle fantasie della pittura che non son vere, o almen verosimili: mentre a questo suo severo filosofar di parole contradicono i fatti de' più illuminati secoli, e più celebrati dal buono uso delle arti belle. E qual sarà così tracotante da riprendere un Raffaello con i suoi seguaci un Giulio Romano, un Giovanni da Udine, un Pierin del Vaga? E quàl argomento avrà mai tanta forza da non cadere all' aspetto svariato, gajo, ed all'arte stupenda ed impareggiabile delle logge Vaticane, della Sala Borgia, della Villa Lante, e di tante e poi tante dipinture tuttora rimaste alla nostra ammirazione del secolo Mediceo, che applaudì tanto a questo modo di dipingere, che i più ben'adorni appartamenti (i quali que' tempi bene avveduti nelle arti fecero sorgere) sono ripieni e lietissimi di questa specie di pittura?

Nè meno sollecite sono state le arti ne' nostri tempi a giovarsi di queste belle fantasie; ed Ercolano e Pompei che tante e così varie, e con tanto gusto e capriccio combinate ne hanno riportato alla luce, hanno invaghito tutti i moderni decoratori, i quali prima seguendo il freddo ragionar di Vitruvio riuscivan sovente monotoni e pe-

santi. Allorchè nel 1500, o circa quel tempo, le arti con volo così rapido e felice s'innalzavano alla lor perfezione, e cercavano con ogni industria gli antichi esempi nelle ruine della grandezza Romana, trovavano di questo genere di dipingere bellissimi avanzi ne' sotterranei, o cantine di Roma, una volta Terme o Palagi, che al modo volgare de' Romani diceansi grotte, donde venne a queste pitture il nome, di *grottesche.* Di queste grottesche quattro bellissimi esempi tratti dalle rovine di Ercolano, Stabia, e Pompei ne presentiamo a' nostri leggitori. Si vedono questi frammenti nella galleria delle antiche dipinture del Real Museo Borbonico. Nel primo (cominciando a riguardare alla dritta questa Tavola) sorge da un calice di fogliami un garzone alato, con un cratere a due manichi nelle mani: su di esso due grifi portano in testa caulicoli, che con buonissimo garbo in varie e graziose spire avvolgendosi, e sostenendo or due sfingi or due uccelli, e nella sommità una medaglia con una testa di Medusa, racchiudono vari compartimenti dipinti di colori diversi e vivaci, che contrastando fra loro producono un' effetto svariato, ricco, e gentile.

L'altro, che accanto ad esso si vede, è del medesimo fare, ed ha l'apparenza di un candelabro, attorno al cui scapo sono fra varie tazze intrecciati corni di abbondanza, caulicoli, o fogliami diversi; e su queste tazze si vedono quando due Sirene, quando due grifi. Ma di tutti

il più bello si è quello che tiene il mezzo di questa tavola, poichè in esso i compartimenti di colori sono e più svariati, e con più bizzarria, e maggior garbo racchiusi. Vedonsi nel basso bellissime uve che pendono da certi gambi tortuosi, che in un fiore finiscono. Sulle volute di questi gambi è un asta sopra cui due capre riguardandosi portano fra le corna due caulicoli; che fra loro intrecciandosi, girano in quattro volute, delle quali sulle due più elevate riposano colle ali spiegate due uccelli notturni, e più sopra due cigni. Su questi stanno due altre capre in diversa positura delle descritte, e finalmente due sfingi tengono la sommità di questo bizzarro ornamento. E siccome tutte queste cose chiudono e separano molti spazi di forme fra loro diverse, ora curvilinei, e talvolta rettilinei, così questi spazi sono dipinti di colori diversi, ed il celeste vivissimo, il più acceso cinabro, ed il giallo ed il nero sono fra loro con arte contrapposti. Delicato, scelto e gentile è l'ultimo di questi fregi, in cui tenuissime linee in mille modi attorcendosi ed innalzandosi, formano due cornucopie nel basso; cingono una medaglia verso il mezzo, ov'è dipinto un putto volante che porta in ispalle un capretto; sostengono due pavoni più in alto; e finiscono in non so che di simile alla tazza o cratere di un candelabro.

Così fatte pitture inspirarono nel Sansovino pensieri ed invenzioni delicatissime di ornamenti,

che fra i marmi lavorati nel 500 sono rimasti fra i più ammirati, ed in questi considerando i moderni ornamentisti, potranno trovar modi di variare e comporre le loro opere, specialmente in materia di pittura, òve questa maniera di decorare riesce sommamente varia e garbata.

BACCANTE

E

FAUNO (1)

Sono frequentissimi in Pompei il gruppo delle Baccanti coi Fauni, o questi danzino, o questi si veggano in preda alle gozzoviglie. Quello che presento elegantissimo nelle movenze di corpo, nell'effetto pittorico può caratterizzarsi una danza; difatti danzano. Nè dee recar meraviglia se tanto abbondante di simili oggetti fu non solo Pompei, ma eziandio Ercolano, poichè non altro attendevasi da que' popoli che a' piaceri visuali, e nel tempo stesso eleganti. La gioconda comitiva di Bacco, dice il Bottari, non era composta solamente di uomini, ma aveano gran parte nelle feste, e nelle sacre ceremonie e pompe di esso anche le donne (2); queste appellavansi Baccanti, e secondo Varrone, compagne di quella divinità.

(1) Antico dipinto di Pompei.
(2) Bottari, Museo Capitolino, tom. III, pag. 76.

Saria ben lunga cosa riportare tutto quello che gli antichi hanno scritto di quelle donne, non che le cose nefande che da esse commettevansi sotto specie di religioso culto al vincitore delle Indie. A me servirà l'osservare, siccome dinotai in altre pagine, che in tutti gli antichi monumenti, ne' quali qualche solenne comparsa di quel dio si rappresenta, queste donne o lo precedono, o lo seguono. Vedevansi così espresse in un tempio di Bacco in Corinto al dir di Pausania (1), e scorgonsi presentemente ne' monumenti antichi ora coi cembali nelle mani (2), ora col tirso in atto di correre infuriate (3), ora con un coltello, e una testa umana troncata dal busto (4), ora finalmente con un capretto ucciso nella destra, come le dimostrano tanti bassirilievi sparsi qua e là nelle gallerie e ne' musei, e come era quella, che descrive Callistrato con molta eleganza (5), lavoro del celebrissimo Scopa.

Il Fauno e la Baccante che veggonsi effigiati nella Tavola XXVI sono, siccome enunciai, in attitudine di danzare. Il Fauno, di bella figura, ha una pelle di capra con le due zampe al collo annodata, che dietro gli omeri gli svolazza: è coronato di ellera; tiene la donna pel braccio destro.

(1) Lib. II, cap. 7, pag. 127.
(2) Beg. Tes. Brand. tom. I pag. 19.
(3) Caus. Gemm. tav. XXXIX.
(4) Spon. Miscel. sez. 2 art. 1.
(5) Callistrat. Imag. num. 2.

Il Fauno vedesi per davanti, laddove ha voluto viceversa dipingere il pittore la Baccante di spalle, a fin d'ottenere quelle contrapposizioni che nel comporre le figure giovano tanto alla bellezza, varietà, grazia d'accoppiamento. In ciò i pittori pompejani siano Greci oppure Romani, han dato a conoscere genio creatore delle primitive arti, e su ciò in tal modo esprimesi il Misserini (1). I monumenti e le storie ci fanno fede, che la natura nell' ordine intellettuale raddoppia le sue forze in tempi prefissi, e a privilegio di alcune genti più fortunate. Moltiplica allora l'azione della sua vitalità sopra alcuni uomini prescelti: li scalda di un fuoco celeste, li feconda, l'inspira, e li dispone ad opere maravigliose. Gli antichi sapienti considerando questa potenza, la credettero non solo emanazione divina, ma un Dio stesso venuto ad albergare ne' nostri petti. Quindi l'invenzione di spiriti o demoni. Atene se l'ebbe e Polignotolo dipinse; Platone e Apulejo locarono fra il cielo e la terra enti invisibili (2) ec. E anche per noi si estimò divino questo dono, che rompe dall'arcano seno della natura, e si chiamò Genio, vocabolo cognato di demone.

È la Baccante, per far ritorno al monumento, tutta nuda, poichè un'auretta che fa sventolare

(1) Della potenza del genio nelle belle arti. (Firenze 1831).

(2) Procolo e Porfirio appellarono Dei coloro che n'erano agitati: ebbero onore di altari gli spiriti di Pitagora e di Platone. Gli Smirnei eressero un tempio ad Omero; gli Ateniesi uno a Sofocle.

un panno cilestro, che ha cinto ad armacollo, le scuopre tutto il suo bel corpo giovanile. Così il culto di Bacco somministrava alle arti di quei tempi inesausta materia di operare con i suoi fantastici misteri, e con le sue variate ed intemperanti ceremonie; e tanto più cel comprovano questi scavi, quanto più s'inoltrano, poichè di quella religione sempre nuove cose si ritraggono.

Quella che unita quì al Fauno vedesi, non appartiene a quel numero di sacerdotesse, che celebravano gli occulti misteri di Bacco; Gerare eran dette, secondo Esichio e Polluce. In Atene quattordici di queste sacerdotesse di Bacco si enumeravano, ed appunto corrispondevano ad altrettanti altari, co' quali in quella città onoravasi quel nume (1). Si nota dagli eruditi, che nell'Etimologico si legge Γεραῖρας, come anche in Demostene (2), trovandosi per l'appunto in Polluce ed in Esichio γεραραι, ed in Arpocrazione γεραιραι quasi che dovessero essere in età matura. Pausania (3) dichiara espressamente che le sole donne amministravano le cose sacre e gli arcani di Bacco nell'antica città di Brisea. Quindi Ovidio (4) scrisse parlando delle vecchie sacerdotesse di Bacco, e delle focacce, che vedevansi nelle feste Vinali:

(1) Ciò rilevasi da Dionigi d'Alicarnasso e dall' etimologico.
(2) In Neaer.
(3) Lib. III cap. 20, pag. 261.
(4) Nel lib. III de' Fasti, v. 761.

Melle pater fruitur: liboque infusa calenti
  Jure repertori candida mella damus.
Foemina cur praesit non est rationis opertae
  Foemineos thyrso concitat ille choros
Cur anus hoc faciat, quaeris? vinosior aetas
  Haec est, et gravidae munera vitis amans.

Non erano le sole donne giovani quelle, ch'avevano parte nella festosa compagnia del dio del vino, ma bensì le attempate, e vecchie ancora. Un esempio si trae dalla Baccante vecchia del Museo Capitolino, ove esiste una Baccante escita fuori di se per lo troppo bere; e al vederla par quella vecchia, di cui Petronio dice (1):

Anus recocta vino
Trementibus labellis

Ha essa rivolto il capo al cielo, ed ha la mitra in capo, che usavasi dalle donne vecchie, e anche dalle Baccanti: è solo vestita della tunica, che anche negligentemente le cade dal braccio destro; siede in terra, e con ambedue le mani abbraccia un vaso da vino (2). Il Maffei, che nella sua raccolta di statue diede luogo anche a questa (3), fece disegnare questo vaso vinario come una lucerna, ponendovi alla bocca delle fiammelle. La forma di esso, ch'è affatto incompati-

(1) Petron. Arbitr. Fragment.
(2) Bottari, Museo Capitolino, tom. III, pag. 79.
(3) Stat. antich. tav CIII.

bile con una lucerna, e che ognuno può scorgere in consultare il precitato Bottari, serve a confutare quel tanto, che dal Maffei vien prodotto. Le frondi, che lo indicano, sono di ellera. E chi non sa, aver avuto gli antichi il costume di di coronare i vasi da vino (1)? E a chi non è noto quel verso di Virgilio (2):

> Tum pater Anchises magnum cratera corona
> Induit?

e quell' altro (3):

> Crateras magnos statuunt, et vina coronant?

Quest' uso non solo era in pratica presso i latini, ma altresì presso i greci, leggendosi nella raccolta dei Geoponici (4) esser stato in costume, perchè il mosto non ribolla, il porre intorno a' vasi una corona di pulleggio, di calaminta, o di origano.

In una fascia nera, che corona lo zoccolo del medesimo atrio, ov'è dipinto questo gruppo, sono rappresentati varj putti, ed animali fra' quali si vede quello, ch' è inciso nel basso della prodotta tavola. Un cervo fugge spaventato dal latrare, e corrergli appresso di un cane. La forma elegante

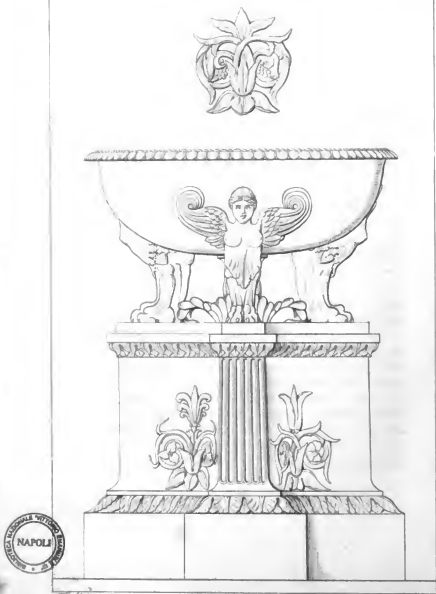
(1) Il sullodato Maffei (Gemm. tom. III, tav. 38) ci ha conservato una gemma, nella quale osservasi un Fauno, che corona un vaso vinario.

(2) Aeneid. lib. III v. 527.

(3) Idem lib. I v. 717.

(4) Lib. VI cap. 14.

e leggiera, la statura maestosa e disinvolta, la fronte piuttosto adorna che armata di un legno vivente, che si rinnova tutti gli anni come le cime degli alberi, e la di lui somma agilità, distinguono il cervo dagli altri abitatori de' boschi: siccome dissi, è inseguito da un cane; e per verità teme più i cani che gli uomini. Spiritosamente dipinti sono questi animali, con una pratica ed una franchezza ai nostri tempi rarissima, comune nell'antichità. Il cane par vivo; oltre la volontà, la forza, la leggerezza, possiede per eccellenza tutte le qualità, che possono fissare lo sguardo dell' uomo. Il suo coraggio, il suo ardore cedono al desiderio di piacere e a quello di affezionarsi. Molto mi dilungherei, se volessi riportare alcune cose tramandateci dalla storia; soltanto dico, che senza avere, come l'uomo, la chiarezza delle idee, esso ha tutto il fuoco del sentimento, e la purità delle affezioni. Più sensibile alla ricordanza de' benefizi, che a quella degli oltraggi, non si disgusta mai pe' cattivi trattamenti, e, invece d'irritarsi e di fuggire, si espone sommessamente a delle nuove percosse per disarmare con la pazienza la mano che lo ha battuto, ed è sempre il compagno fedele dell' uomo.

F. Mochino dis. *G. Santalmasi inc.*

VASCA DI MARMO

VASCA

DI

MARMO (1)

Essa fu trovata negli scavi di Pompei, e fu pria destinata ad ornare una delle stanze della regia, e poi passò a far parte dell' ammirabile collezione del real museo Borbonico. Vien sostenuta da tre sfingi alate con faccia di donzelle, e i piedi di leone, il che costituisce la natura delle vere sfingi, inventate nell' Egitto ad indicare gli straripamenti del Nilo, i quali succedono ne' mesi di luglio ed agosto, sotto i segni della vergine e del leone. Esse sono particolari per certe foglie, che scendono innanzi al ventre così grandi, che bastano a coprirlo intero. Noi non ci estendiamo sugli altri ornati della vasca e del piedistallo, potendosi essi riconoscere dall' esatto disegno.

Molto frequente era presso gli antichi questa specie di vasi, servendosene essi e ne' banchetti, e nelle ville, e nelle terme, e più ancora ne' sagrifizi. Sappiamo infatti che una gran vasca detta con greco vocabolo *Crater* dal mescersi in essa il vino coll'acqua, si usava ne' conviti, donde poi si attingea co' nappi il liquore, e ministravasi a' convitati. E per la stessa ragione sembra che ne' templi rustici si situassero delle vasche fittili o mar-

(1) Alta palmi 5 oncia una, per palmi 3, oncie 10 di diametro.

moree, perchè pronte fossero all' uopo ne' convi-
ti soliti a farsi nelle feste campestri dopo i sagrifizi

Sappiamo altresì, che frequentissimo era pres-
so gli antichi popoli, non esclusi gli Ebrei, l'uso
delle lustrazioni, e purificazioni, e come queste
faceansi e col fuoco, che consuma le lordure, e
coll' acqua che le terge, desse divenner simboli
della purità, e a cui dee aggiugnersi anche il zol-
fo, giusta il detto di Ovidio (1):

Terque senem flamma, ter aqua, ter sulphure lustrat.

Era ben ragionevol cosa il tener ferme avanti a
templi delle vasche ripiene di acqua per servirse-
ne all' uopo, e celebri sono e quella posta da Sa-
lomone avanti al tempio di Gerosolima, e l'altr
più antica ancora situata da Mosè innanzi al ta-
bernacolo. Ad imitazione di che noi cristiani sia-
mo usi fin da' primi tempi di aver nell' ingress
delle nostre chiese delle vasche di acqua benedet-
ta o lustrale.

La forma però della nostra vasca dall'orlo spor-
to in fuori a guisa delle umane labbra, ne indu-
ce a credere che possa essere uno di que'vasi, ch
da' latini diceansi *labra*. Aggiugne peso a quest
opinione la molta somiglianza, che ha la nostr
con altra interessante vasca trovata non ha guar
in una bellissima terma Pompejana, la quale, pe
una iscrizione in lettere di bronzo, che la circon

(1) Metam. lib. VII.

da, non possiam dubitare esser una di quelle che chiamavansi *labra.*

Ma se siam sicuri del nome che conviene al nostro monumento, non siamo per questo egualmente certi dell' uso che se ne faceva; poichè sappiamo da' classici che anche i *labri* a molti e diversi usi erano destinati. Catone difatti (1) fa menzione di uno di essi, che chiama *labrum lupinarium*, cioè destinato a lavarvi i lupini, come apparisce dal contesto; ed altrove parla di un altro che chiama *aquarium*, e di un terzo ancora, cui dà l'aggiunto *olearium.* E Columella (2) ne rammenta un altro destinato a riporvi i fichi. Finalmente Virgilio (3) fa menzione de' *labri* usati a riporvi il mosto:

. . . . . Spumat plenis vindemia labris.

Che poi si usassero anche ne' bagni e nelle terme, come il già detto Pompejano, si rileva da Ovidio (4),

Nec Dryadas, nec nos videamus labra Dianae;

e da Cicerone, il quale scrivendo alla moglie (5) soggiunge: *labrum si in balineo non est, fac ut sit*, dal che si rileva che talvolta i *labri* erano anche

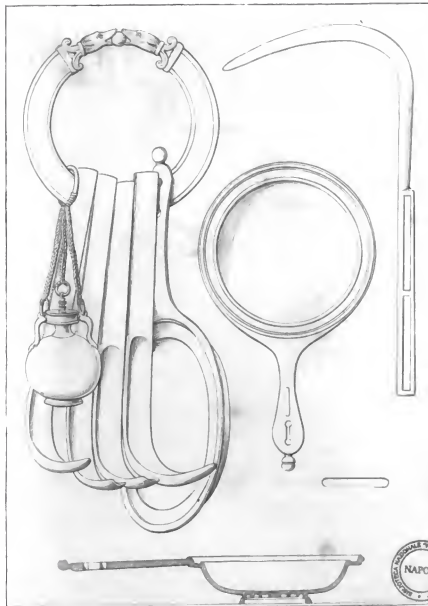
(1) De R. R. cap. 10.
(2) Ne' suoi libri de R. R.
(3) Georg. II, v. 6.
(4) Fast. IV.
(5) XIV Famil.

portatili. Non crediam finalmente di dover tral
sciare d'avvertire che Vitruvio (1) dà il modo
costruire i *labri*, presso il quale potrà riscontrar
chi ne ha vaghezza.

SUPPELLETTILE
DA
BAGNO (2)

A' diversi indispensabili bisogni della vita a
giunsero gli antichi il bisogno ancora de' bagn
e prima di venire al dettaglio degli oggetti espr
si nella sopraindicata tavola, indicherò qual
stato il costume de' greci e de' romani circa i b
gni, e quindi passerò a tener proposito di q
che si praticano oggidì da' russi e da' musulma
L'uso dei bagni de' greci è d'un' antichità la p
remota. I primi popoli hanno dovuto naturalme
te bagnarsi ne' fiumi, e nel mare: le sorgenti, d
de scaturiva un' acqua pura, e d'un piacevol c
lore gl'invitarono ad immergervi i loro corpi sta
chi e coperti di polvere; e senza dubbio i po
li civilizzati han trasferito con poca fatica nel m
zo delle loro abitazioni questi vantaggi, de' qu
aveano goduto prima d'esser giunti ad uno st
di società più perfetta. Gli egizi, i persi, ed i g
ci, anche ne' tempi favolosi della loro storia, se

(1) Lib. V cap. 10.
(2) Bronzi rinvenuti in Pompei.

A. Rufo dis. F. Pistolesi inc.

SUPPELLETTILI DIVERSE

brano aver fatto uso de' bagni. Omero fa così parlare Ulisse, raccontando le sue avventure nel magnifico palazzo di Circe: Una ninfa portò dell'acqua, accese il fuoco, e tutto dispose pel bagno. Vi entrai quando ogni cosa fu in pronto. Mi versarono sul capo e sulle spalle dell' acqua tiepida; mi profumarono di squisiti odori; ed allora non risentii più alcun languore di tanti mali e fatiche ch' io avea sofferti. Espressi il mio desiderio di uscir dal bagno; mi coprirono d'una bella tonaca e di un manto magnifico. Mille circostanze e particolarità della storia greca attestano che faceano essi gran caso del bagno: onoravano come un secondo Apollo in terra le sorgenti di acqua calda. Le chiamavano *sacerrimae*, ed erano dedicate ad Ercole. Le sacerdotesse della Grecia, che piccavansi il più d'austerità di costumi, astenevansi dal bagno. Questi popoli aveano una sì alta opinione degli effetti salutari ed aggradevoli del bagno, e lo credevano specialmente utilissimo pei dolori del basso ventre. Non solamente si servivano i greci de' bagni in gran numero d'infermità, come si scorge nelle opere d'Ippocrate, ma aveano anche de' bagni pubblici posti accanto ai loro ginnasi; gli atleti vi entravano dopo i loro esercizi per rimettere le forze esaurite (1). I lacedemoni pure possedevano simili bagni, donde è verisimile, che sia derivato il nome *laconicum*, che riscon-

(1) Mercuriale, *De arte gymnastica*.

trasi nella storia de' bagni romani. Quà in tutto imitatori de' greci dopo essersi per lungo tempo bagnati nel tebro, in cui esercitavansi nel tempo stesso al nuoto, cominciarono a bagnarsi nell' interno delle loro case. Sulla fine della repubblica, alcuni ricchi particolari edificarono splendidi bagni privati, quali vennero presto seguiti da altri pubblici, abbastanza rimarchevoli per darne quì una descrizione particolare, tanto più, che è da supporsi essere stati quelli de' greci di costruzione poco presso eguali.

I bagni pubblici in Roma erano edifizi assai considerevoli: nel mezzo di essi stava un' ampia vasca ripiena d'acqua destinata alle varie sorta di bagni, che l'edifizio rinchiudeva; questa vasca chiamavasi *aquarium*, ed era circondata da una galleria, nella quale riunivansi le persone, che si presentavano per prendere il bagno. Vicino alla galleria eravi una sala particolare, nella quale vedevansi tre grandi vasche di bronzo, chiamate *milliaria* a cagione del numero delle misure, che richiedevansi per riempirle; contenevano esse separatamente dell' acqua fredda, tiepida, e calda. Questa sala si chiamava *vasarium*, e comunicava col mezzo di tubi coll' *aquarium* e colle altre sale da bagno. Quelle che al bagno caldo servivano, erano tre: 1. la sala del bagno d'acqua calda *calidae lavationis*: 2. il *calvidarium*, ossia *laconidum*, stufa secca: 3. il *tepidarium*, o stufa umida. Erano esse, egualmente che il *vasarium*, co-

strutte al disopra di un gran forno a volta nominato *hypocaustum*, *hypocausis*. Questo forno veniva riscaldato con legna, o piante secche, alcune però eccettuate. Leggesi in Plutarco, che gli edili aveano proibito di servirsi a questo effetto dell' olio e delle legna d'ulivo. Il fuoco di questo forno era alimentato da certi schiavi, a cui davasi il nome di *fornacatores*: una delle loro funzioni consisteva in gettarvi delle palle di metallo coperte di trementina; il pavimento di questo forno era un piano inclinato, di modo che la palla nel forno di esso retrogradiva verso l'apertura. De' tubi simili a quelli delle stufe tedesche portavano da questo *hypocaustum* ai bagni secchi ed umidi dei torrenti di calore. Scorgonsi ancora de' frammenti di queste disposizioni ne' ginnasi di Diocleziano e Caracalla. La sala del bagno d'acqua calda era più grande delle altre due, ed era la più frequentata. Nel bagno di acqua calda vi era un gran vaso chiamato *lavacrum*, di una dimenzione tale da poter contenere comodamente dieci o undici persone. La *piscina* destinata pe' bagni freddi era una vasca sufficientemente grande per potervi nuotare. Vi si entrava all' uscire dal *frigidarium*, ed ordinariamente dopo il bagno caldo: era chiamata *piscina natatilis*. Al lato di questa vasca eravi un grande vaso corrispondente al *lavacrum* de' bagni caldi, che veniva chiamato *battisterium*. Sortendo dal bagno i romani si facevano stropicciare con dell' olio o degli unguenti profumati da' schiavi

chiamati *aliptae* o *unctuarii*. L'unzione coll' olio per chi volea religiosamente attenersi alle ceremonie del bagno, si ripeteva due volte; si facea la prima avanti di entrare nella sala del bagno caldo, si ripeteva avanti d'immergersi nell' acqua calda, e sortendone. L'ora ordinaria pel bagno era, ne' ginnasi, dopo gli esercizi: ai bagni pubblici ordinariamente il popolo andava all' ottava ora del giorno, e più soventi prima della cena: alcuni mischiavano il bagno col banchetto; ed in seguito i bagni divennero il teatro di abusi assai più considerevoli, della licenza cioè, e del più sfrontato libertinaggio. Tutte le persone ricche aveano de'bagni assai comodi, e addobbati con gran lusso. Le mura de' bagni edificati dagl' imperadori, alcuni de' quali vedonsi tuttora a Roma ed a Pompei, siccome ho dato a conoscere nel primo volume, portano i segni della più grande magnificenza. Il lusso piuttosto che la medicina introdusse i bagni d'acqua di mare, la voluttà vi gettò a piene mani il croco ed altre sostanze odorifere, che la medicina modificò poscia per renderli più vantaggiosi al genere umano.

Il bagno de' russi consiste in una sola sala di legno, nella quale vedesi un largo fornello di ferro appoggiato alla parete, e pieno di pietre infuocate e quasi del tutto abbruciate; all'intorno della sala vi sono delle larghe tavole. Il calore che si risente, entrando in questo bagno, è sì violento, e l'aria che vi si respira sì soffocante, che le

persone non avvezze ad essi, provano quasi sempre una dispiacevole sensazione. Quelle però a cui una forza d'abito ha dato la facoltà di potere per qualche tempo restare in una simile atmosfera, possono svestirsi e coricarsi sopra una delle dette tavole, o piuttosto su di una specie di materasso riempito di paglia o di fieno, dal quale sono coperte. Versasi allora dell'acqua fredda sulle infuocate pietre nel fornello, e questa stufa secca diviene una stufa umida. Un vapore denso ed ardente circonda ben tosto la persona che si sottomette ad un tal bagno, nè tarda punto in emanare un sudore il più copioso. Ad oggetto di mantenere questi vapori, altra quantità d'acqua fredda viene versata ogni cinque minuti nello stesso modo di prima. In questa stufa umida il termometro s'innalza ordinariamente dal 122 al 133 di Farencheit (1). Sulla fine del bagno si fanno i russi flagellare con delle verghe di betulla ammollite nell' acqua, lo che aumenta il color rosso della pelle; si fan poscia stropicciare con sapone, lo che diminuisce il sudore; in seguito si lavano con acqua tiepida, e poscia con acqua fredda, di cui ne ricevono sul capo delle secchie piene. In difetto d'acqua fredda ne' luoghi medesimi del bagno, alcuni corrono a tuffarsi in un fiume, o lago, e più comunemente nella neve. Dopo aver ricevuto la pioggia d'acqua, il russo prende un beveraggio di

(1) Di Reaumur dal 40 al 45.

birra inglese, di vino bianco, di pan bruciato con dello zucchero, e delle fette di limone, e si riposa nel suo letto. L'uomo dipendente, il *mougih*, dopo essersi arrotolato fra la neve, corre a bevere uno o due bicchieri di spirito di grano, e riprende il suo lavoro.

Fra i bagni più dilicati e più vantaggiosi, quelli de' turchi meritano certamente la palma. Costretti dalla loro religione ad abluzioni frequenti, l'introduzione de' bagni fra essi non dee recar meraviglia. Il turco è amante della pulizia personale più d'ogni altra regione. I loro bagni sono presso a poco come il *laconicum* degli antichi, ossia la stufa secca. Gli edifizii, che a questa specie di esercizio corporale son consacrati, brillano in generale di tutto lo splendore, ed il lusso degli asiatici. Sono essi costrutti di marmo con i pavimenti dello stesso materiale, e vengono riscaldati per mezzo di tubi, che scorrono fra le pareti, e portano ogni dove un calore il più grato. Dopo essersi spogliati in una sala particolare, la persona che ama prendere il bagno, viene coperta da una specie di manto di cotone; calza certi sandali alti di legno per garantire i piedi dal calore intenso del suolo, e passa in una picciola sala di mezzo destinata ad aumentare la temperatura del corpo, per poi entrare nella gran sala del bagno. In un istante incomincia un delicato sudore a manifestarsi sopra tutta la superficie del corpo; lo spirito si esilara; la circola-

zione diventa più rapida. Allora sdraiandosi sopra un ampio letto di marmo, uno de' giovani servi si avvicina, e dopo averle disteso le gambe e le braccia, rese le articolazioni più flessibili ed il corpo tutto più elastico, lo stropiccia da alto in basso con un pezzo di camelotto, lo lava, lo asciuga, lo cuopre un'altra volta con una saponata, ed altri cosmetici, e rasciugato finalmente, e dopo una mezz'ora di operazioni, si ripassa nella stanza di mezzo, e da questa dopo pochi minuti in un altra, nella quale si pone in letto, ricevendo dalle mani di un attendente una lunga pipa col più delicato tabacco profumato col legno d'aloè, una tazza del più squisito caffè di Mocca, e finalmente de'sorbetti, e delle limonate in tempo di estate. Un sonno leggero s'impadronisce delle facoltà mentali, e l'individuo dopo deliziose meditazioni, e il godimento d'una rinnovata salute, languidamente cade in un felice letargo. Svegliasi finalmente da questo, *novus homo*, e riprendendo i suoi abiti, paga pochi *parà* al padrone del bagno, e ritorna alla sua abitazione.

Ho creduto premettere questi brevi cenni sui bagni delle indicate quattro nazioni: ben vero è, che molti ne hanno ripetutamente parlato; ma ho procurato dir qualche cosa in proposito de' bagni, affatto dimenticata dagli altri, e nel più breve modo possibile. E dovendo parlare di alcune suppellettili che riguardano i bagni de' nostri antichi padri, faccio conoscere, che più ch'altra na-

zione i romani ne portarono tant' oltre la necessità, che tesori immensi profusero, siccome in vari luoghi ho indicato, per costruirne a dovizia e di un ampiezza prodigiosa. Antichi scrittori ne istruiscono, che in Roma ve n'erano più di trecento: Plinio il giovane ne parla come di un numero infinito: *Quae nunc Romae ad infinitum auxere numerum* (1); ed Ammiano Marcellino per dare idea della loro estensione, li paragona ad intiere provincie. *In modum provinciarum exstructa lavacra* (2). Noi possiamo convincercene da' magnifici avanzj, che sebbene rifiuti del tempo e della barbarie, restan tuttavia a giustificare le memorie trasmesseci da que' valentissimi scrittori. E dobbiamo agli scavi della rediviva Pompei, ricca anch' essa ad imitazione di quella metropoli del mondo, di pubbliche terme, e di particolari bagni, la gran copia degli utensili, che in essi adoperavansi. Fra questi abbiam trascelta e quì fatta incidere una intera suppellettile, che preziosa estimiamo, come la prima ed unica che riunita si conosca nelle raccolte di antichi monumenti; e ciò colla inserzione della Tavola XXXI.

Sei sono gli utensili che la compongono, tutti ad un anello infilzati, ed al medesimo pendenti. Primeggia un ungentario (3) a doppio manico, munito del suo turacciolo, lavorato a spira, e

(1) Lib. IV Ep. 8.
(2) Lib. XVI, cap. 6.
(3) È alto once quattro.

raccomandato ad una catenuzza, che va ad unirsi ad altre due laterali, le quali reggono il vasetto all'anello sospeso. Gli antichi consideravano i profumi, e ciò riguarda il prodotto unguentario, non solo come un omaggio dovuto agli Dei, ma benanche come un segno della loro presenza. Gli Dei, secondo i poeti, non si manifestavano senza prima far precedere la loro apparizione da un odore d'ambrosia (1). Ippolito spirando e sentendo una voce, che gli parlava (era la voce di Diana sua protettrice), esclama in Euripide : *O divino odore ! Ho conosciuto, dea immortale, che voi mi parlavate.*

Ma avendo io accennato che fra gli utensili primeggia un unguentario, con tal vocabolo esprimevasi eziandio quello che esercitava l'arte di far profumi, arte sempre mai stata molto coltivata da' Romani, che la portarono al più alto grado di perfezione (2). Pure egli è certo che l'uso de' profumi sale a tempi più lontani ; imperocchè se ne trova fatta menzione in Omero. Checchè ne sia, i romani ne fecero un tale abuso, che non contenti di profumare i loro cavalli, e tutte le parti del loro volto, si ungevano benanche i piedi coi profumi e coll'essenze più squisite. La pro-

(1) Plin. lib. XII cap. 14.

(2) Plinio dice, che quest' arte non era conosciuta ne' tempi della guerra di Troja, e che non fu in uso che sotto Dario Codomano re di Persia. *Primum quod equidem inveniam, castris Darii regis expugnatis, in reliqua ejus apparata Alexander caepit scrinium unguentorum* (lib. XIII cap. 1); leggesi però altrimenti.

digavano sugli abiti, sulla testa, sulle muraglie della casa, e particolarmente ne' banchetti non ne facevano alcun risparmio. L'acqua stessa, con cui si lavavano i convitati, era profumata. Ne' loro disordini di tavola, i profumi erano non tanto un oggetto di sensualità, quanto un preservativo contro l'ubriachezza, imperocchè anche il loro vino era misto di profumi, come ce lo insegna Plinio: *At, Hercule, jam quidem in potum addunt.* Si bagnavano pure i cadaveri sui roghi con liquori atti a spandere un grato odore; e Cicerone che chiama questo uso *suntuosam respersionem*, dice che fu vietato dalla legge delle dodici tavole. Si spargevano de' profumi anche sulle tombe per onorare la memoria de' trapassati; perciò Ausonio raccomanda di spargere sulle sue ceneri del vino, dell'erbe odorose, e d'immischiare i profumi al grato odore delle rose:

Gli unguentari in Roma erano i profumieri ed aveano il loro quartiere chiamato *Vicus thurarius*, nella via Toscana, che facea parte del Velabro. Prese essa il suo nome dai Toscani, che vennero a stabilirsi quando furon diseccate le acque che rendevano quel quartiere inabitabile; perciò Orazio chiama i profumieri:

. . . . Tusci turba impia vici;

perchè tal sorta di genti erano i ministri de' piaceri di tutta la dissoluta romana gioventù.

Nell'ordine degli utensili sieguono quattro

strigili (1) immesse nell'anello dalla parte del loro manico; una patera con manubrio (2) è infilzata in ultimo per un foro bislungo fra due occhietti nell' estremità del manico; l'anello poi (3), che regge questa intera suppellettile, è formato da una lamina elastica terminata da due eleganti teste di cane che addentano un pomo, restando quasi invisibile e ben chiusa l'apertura al di sotto del collo della testa situata a sinistra dello spettatore. E poichè nel modo come trovansi riuniti gli utensili di questa suppellettile, non è visibile il forame bislungo praticato sì alla estremità del manubrio della patera, che alla estremità delle strigili, abbiam fatto incidere benanche in questa Tavola altra simile patera colla rispettiva sezione, e il profilo di una strigile, onde far chiaramente comprendere a' nostri leggitori in qual modo que' forami fosser praticati; tanto più che da questa particolare ispezione agevolmente può conchiudersi, che le molte patere, e le diverse strigili co'manubrii così perforati, eran nella massima parte destinate ad immettersi ed appendersi entro anelli simili al di sopra descritto. E notiamo in ultimo, che sul manubrio di molte delle indicate patere si trova inciso a linea del prescritto perforamento la leggenda di un nome proprio, che noi reputiamo esser quello del-

(1) Ciascuna è lunga palmo uno, once 4.
(2) È lunga palmo uno, once 2, compreso il manico.
(3) Ha once 7 e mezza di diametro.

l'artefice costruttore, oppure quello del padrone che lo possedeva; ed è perciò, che nel cercare la patera che doveva mostrare le conformazioni del mentovato appiccagnolo si è fra le molte trascelta quella, ch'abbiamo sott'occhio, ove leggesi L. ANSIDONIO (1).

Dall'enumerazione di questi sei utensili ben si raccoglie, dice il Finati, che essi sono fra molti arnesi da bagno i più necessarj, e forse quelli che ciascun cittadino, mediocre che fosse, dovea farsi ordinariamente recare dal servo, imperocchè non è da porsi in dubbio, che, secondo il costume, i romani immersi e lavati nella vasca denominata *Labrum* (2), situata in una delle stanze della terma chiamata *Tepidarium*, entravano in altra detta *Unctuarium*, dove faceansi tergere dal sudore, ed ungersi degli unguenti odorosi serbati nell'unguentario o gutto (3), o ampollà olearia, che voglia dirsi, il vasetto cioè che quì in primo luogo abbiam descritto. Quindi seguiva la fregagion della pelle, che i servi pratticavano colle strigili sul corpo de' loro padroni, quelle strigili stesse, che quì in secondo luogo si sono notate. Finalmente facean uso di bevande or

(1) È lunga once 11, compreso il manico.

(2) Vedi la descrizione delle Terme Pompejane, compresa nel primo volume di quest' opera, ove parlasi di Pompei e ove descrivesi il *Labrum*, che in essa si rinvenne, non che il *Tepidarium* ec.

(3) Perchè a goccia a goccia, *guttatim*, manda fuori l'unguento, o il liquore racchiuso.

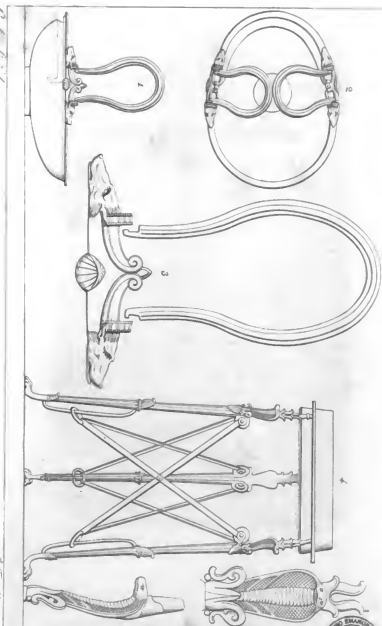
2

3

1

4

C. Caselini dis.

L. Fiorelli inc.

TRIPODE POMPE.º VASO ERCOL.º

calde, che versavano nella coppa balnearia, o nel *Vas potorium*, che Polluce enumera fra gli utensili da bagno, val dire la patera che in ultimo luogo abbiam osservato nella descritta suppellettile.

TRIPODE POMPEJANO (1)

Sarebbe impossibile, dice Caylus (2), di risalire all'origine dei tripodi, mentre si perde essa nella notte de' tempi i più rimoti. Omero ne parla siccome di un uso stabilito, allorchè egli scriveva; e prova che alla religione era molto legato. È noto come s'impiegassero i tripodi per gli oracoli e per le predizioni. Questa materia è stata spesse fiate ed ampiamente trattata; quindi mi asterrò di cadere in nuove ed inutili ripetizioni; dir nulla non è possibile, poichè la materia è vastissima e presenta una ubertosissima erudizioue. D'altronde non è mio total divisamento di considerare in tutta la loro estensione que' monumenti sotto quel punto di vista. Analogamente al Tripode Pompejano di bronzo che fa parte della Tavola XXXII, mi fermerò particolarmente sui rapporti che hanno eglino colle arti. Parmi di soverchio lungo il descrivere tutti i Tripodi di cui Erodoto, e gli altri autori dell'antichità hanno fatto menzione: mi li-

(1) In bronzo dell'altezza di palmi 2, oncε 5. — Vaso di bronzo Ercolanese della lunghezza di palmo, uno, once 3.

(2) Racc. d'Antic. 2, pag 161.

miterò a stabilire de' fatti, e a proporre alcune congbietture, dietro la testimonianza di Pausania, autore dal quale, più che da tutt'altri, si possono trarre de' lumi sulle arti di Grecia; imperciocchè e' non parla se non se di cose ch'egli ha veduto, e sulle quali, dietro la voce del pubblico, ha portato il suo giudizio.

Si è talvolta maravigliati della prodigiosa quantità di Tripodi, che si vedeano nella Grecia: parecchie cause li rendettero comuni: la superstizione, dalla quale erano stati introdotti, servì a moltiplicarli: la libera scelta della materia, del volume, finalmente della maggiore o minore spesa, ad accrescerne il numero contribuì non poco. Ogni particolare, o ricco, o povero poteva la propria superstizione o vanità soddisfare. Tale è la debolezza degli uomini: que' medesimi, che vivono nel più oscuro stato, bramano di trasmettere il loro nome alla posterità. Una pietra, un pezzo di marmo, di bronzo, o di terra cotta, carichi di alcuni caratteri, faran conoscere, ch'essi hanno vissuto, e questa idea al loro amor proprio riesce sommamente lusinghiera (1). Come che, per venire al proposito del Tripode Pompejano, generale fosse il nome di Tripode appo i Greci per indicare un

(1). I tripodi erano in Grecia ciò che le corone ed i votivi scudi furono poscia presso i romani, vale a dire delle più o meno costose offerte.

utensile a tre piedi, o di sacro, o di profano uso (1); pure più particolarmente esso vien dato a quello, che, qualunque stata ne sia l'origine, divenne speciale simbolo di Apollo. Ercole sdegnato tolse il Tripode, non avendo avuto risposta dalla Pizia, ch'egli era andato a consultare. Apollo corse a riacquistarlo, ma Giove col fulmine terminò la pugna, e fece riconciliarli fra loro; la favola è narrata da Igino (2). Vedesi questa rappresentata nel gran candelabro esistente in Vaticano (3) Nelle greche medaglie spesso vedesi Apollo appogiato al Tripode in un atteggiamento assai simile a quello che vedesi nell'indicato Tripode. Citasi eziandio una medaglià di Perinto (4), ove è un Apollo posato col sinistro gomito al tripode, al quale è avvolto un serpe, e che ha nella destra un ramo di alloro, ch'egli adopera per fare la lustrazione all'ara ehe ha dinnanzi. Se nell'enunciata medaglia vediamo il tripode senza cortina, in altre medaglie però l'abbiamo con essa sovrapposta, che sembra un globo; e per citarne alcuna, po-

(1) Diod. Sic. lib. XVI, cap. 16. — Polluce Onom. lib. X segm. 80.

(2) Fab. 32.

(3) Donato a Papa Clemente XIV dal Porporato di Zelada, che fecelo incidere: fu poi corredato d'una dotta dichiarazione del prelato Gaetano Marini, prefetto della biblioteca Vaticana, e degli archivi pontifici, in una particolar dissertazione pubblicata nel giornale Pisano tom. III, pag. 176.

(4) Ciò leggesi nell'interessante *ragguaglio del viaggio compendioso di un dilettante antiquario sorpreso da' corsari, e condotto in Barberia*, stampato in Milano nel 1805 e 1806, alla pagina 240.

trà vedersi una medaglia di Antinoo, battuta in Delfo, riportata dal Pellegrin (1). Potremmo quì indicare altri esempi di antichi marmi, ma noi rammenteremo soltanto l'Apolline sedente sul tripode illustrato dal Raffei (2). In quel simulacro vedesi la cortina sotto i piedi del nume: essa dicesi dall' espositore cinta da una corona rovesciata; ma noi piuttosto la diremo adorna di una copertura frangiata, o a meglio dire spizzata a piccioli triangoli, come appunto si vede pendere anche nel nostro marmo dalla parte che corrisponde sotto il braccio di Apollo (3).

Le varie parti del Tripode Pompejano distinguevansi con varie denominazioni, come per esempio il circolo superiore (κύκλος), e quella covertura che dicevasi ὅλμος (4) presso i Greci, e che sembra la cortina de Latini, della quale sono particolarmente a consultare il dottissimo Spanhemio, (5) e le osservazioni dell' egregio cavalier di Brondstedt (6); e così pure il *ventre*

(1) Troisieme supplement aux six volumes des médailles des Rois, des Villes, pl. VI n. 6, Il Buonarroti dà a vedere un medaglione del medesimo Antinoo di Tarso, dove osservasi il Tripode nella stessa guisa.

(2) Dissertazione prima sopra i monumenti Albani.

(3) L'estremità del vestimento di una figura etrusca riportata nella prefazione del tom. II, de' bronzi Ercolanesi, pag. 9, ha un simile ornamento. Altri bronzi se non sono del tutto simili a quanto di sopra si è detto v'è d'altronde fra loro una grande analogia, poichè le cose eseguite in onore di Apollo, poco variano fra loro.

(4) Polluce l. c. segm. 81, Schol. ad Aristoph. Plut. v. 9.

(5) Ad Callim. hymn. in Delum v. 90.

(6) Voyages dans la Grèce premièr livre pag. 115 segg.

(γάστρα,(1) ed il *lebete* (λέβης) ossia l'ὄλμος inferiore. Omero, dando ad uno di esso l'epiteto di *orecchiuto*, ci fa anche intendere come col nome di orecchi indicavansi quegli anelli superiori che veggiamo espressi in molti antichi tipi di tripodi; e pe' quali poteansi essi agevolmente prendere all'uopo e trasportare. La superstizione degli antichi avea oltremodo moltiplicati i sagri tripodi, e precisamente quelli in bronzo. Diodoro Siculo ragiona appunto de' tripodi che di questo metallo fabbricavansi ad imitazione del Delfico (2). Taluni non solo di bronzo, ma anche di oro trovavansi dedicati nel tempio di Apollo Ismenio appo i Tebani; siccome risulta non meno da Pausania (3), che da un bel luogo di Pindaro, dal quale si apprende che nel tempio medesimo eravi un sito destinato a contenerli, che il poeta chiamò *il sacro tesoro degli aurei tripodi* (4). Lo Spanhemio che riferisce tali autorità nel luogo già poc'anzi citato, reca altri esempli di ricchi tripodi anche di oro, e di argento, ed ornati di gemme, i quali o nelle solenni pompe si usavano, o altrimenti erano agli dei consecrati. Ed assai noto è pure che in Atene fuvvi una contrada denominata de' tripodi dalla quantità e dal pregio di quelli, ch' ivi

(1) Homer. Odyss. v. 437.
(2) Lib. XVI cap. 26.
(3) Lib IX cap. 10.
(4) Pyth. Od. II, v. 6, 8.

erano (1). A tal riguardo leggiamo che i tripodi erano indifferentemente offerti a tutti gli dèi. *Dal Pritaneo*, dice Pausania, descrivendo la città di Atene, *si discende nella strada de' tripodi così appellata, perchè vi si trovano alcuni ragguardevoli templi, ne' quali evvi una gran quantità di tripodi di bronzo.*

Ma se ne troviamo anche un gran numero in Atene, quanti non dovremmo trovarne a Delfo, a Delo etc. finalmente nei templi, ove davansi gli oracoli? Le divinità che vi si veneravano, furono pur quelle che serbarón sempre una maggior relazione colla prima istituzione de'tripodi. L'oracolo di Delfo ordinò che ne venissero offerti cento a Giove: i Messeni ne proposero cento di legno; un Lacedemone ne fabbricò un egual numero di terra cotta, che portò egli stesso in Atene, e nel tempio di Giove li depose. La qual cosa prova in primo luogo l'abuso che faceasi di tal sorta di offerte, e secondariamente, che la grandezza e la materia erano indifferenti; quasi tutti i fanciulli, ch' aveano esercitato presso i Tebani il sacerdozio di Apollo, lasciavano un tripode nel tempio (2). Non posso a meno di ricordare che i tripodi eziandio davansi siccome in ricompensa del merito (3). Dagli esempi, che ho te-

(1) Paus. lib. I, cap. 20 — Athen. lib. XIII pag 591 — Anche a Sparta dassi l'epiteto de πολυτριπους in un epigramma di Alessandro Etolo.

(2) Boeotic. pag. 256 lib. IX cap. 10 pag. 730.

(3) Esiodo (*Boeotic. loc. cit.*) ne riportò uno siccome premio di poesia a Calcide. Echembratone offrì uno di bronzo ad Ercole.

stè riportati, scorgesi una parte delle ragioni che rendettero siffatte opere presso i Greci tanto comuni, ma non deggio obliare di riportare un gruppo di marmo, di cui parla Pausania, monumento a dir vero indecente per gli dei, ma che fa onore ai tripodi (1). Ercole ed Apollo sono rappresentati mentre si disputano un tripode: sono essi già in atto di battersi, ma Latona e Diana trattengono Apollo; Minerva va calmando Ercole. Orazio dice al suo amico (2):

> Donarem tripodas praemia fortium
> Graecorum . . .

Nella casa di campagna d'Adriano si è trovato un tripode dell' altezza di cinque piedi, misura la quale prova che non era stato destinato se non se per un' offerta (3). Winckelmann, parlando del gabinetto di portici, dice: » Convien porre nella classe degli utensili necessari i tripodi, non più della forma di quelli di cui sto per parlare, ma quali erano anticamente, vale a dire, tavole a tre piedi, come nella favola ci vien rappresentata la mensa di Filemone e di Baucide, sulla quale Giove non isdegnò di mangiare:

> . . . Mensam succincta tremensque
> Ponit anus, mensae sed erat pes tertius impar;
> Testa parem fecit . . . .

(1) Phocid. pag. 345 lib. X cap. 13 pag. 830; lib. III cap. 21, pag. 265.
(2) Lib. 4 Od. 8.
(3) Quel tripode è di pietra di paragone del più squisito lavoro.

Imperocchè presso i Greci appellavansi tripodi non solamente quelli che si poneano nel fuoco, ma eziandio le tavole; così difatti chiamavansi ancora ne' secoli di lusso, come lo vediamo nelle magnifiche feste di Tolomeo Filadelfo in Alessandria e del re Antioco Epifane in Antiochia, di cui Ateneo ci ha dato la descrizione.

L'antichità ci ha trasmessi molti tripodi non solo di metallo, ma anche di altra materia, (1) e questi non meno che i frequentissimi monumenti dell' arte, in cui sono effigiati, provano ancora la moltiplicità che di questi sacri arredi era presso gli antichi. Quello di bronzo, di cui l'annessa tavola offre l'immagine nel num. 4, tratto fuori da lungo tempo dagli scavi di Pompei, si commenda per la somma semplicità sua, la quale anche poi, come quasi sempre altrove, non è disgiunta dall' eleganza. Esso però ha la particolarità di essere pieghevole, e di potersi quindi più facilmente trasportare. Gli scavi di Ercolano e Pompei sono stati feraci di altri tripodi anche più ornati di questo (2); essi verranno sicuramente pubblicati nella continuazione di quest' opera.

Quello che qui si dà inciso, trovasi già descritto nel catalogo di Monsignor Bayardi colle seguenti espressioni: Un tripode, o sia ara por-

(1) Vedi per esempio quelli di marmo illustrati dal Visconti nel Museo P. Clementino tom. V tav. 15, e tom. VII tav. 41 e 42: quello pubblicato nel Museo Capitolino tom. IV pag 412.

(2) Vedi il catalogo de' monumenti di Ercolano p. 393 e segg.

tatile, la quale è formata a catino tondo e piatto di sotto. Ha il labbro in fuori, cui al di dentro corrisponde un canaletto. Ciascuno de' tre piedi è ornato verso il catino con una lucerta spaccata e cadauno di essi termina in zampa di animale quadrupede (1).

Esaminando il monumento con attenzione, ho potuto convincermi che la creduta lucerta di Monsignor Bayardi è veramente la parte superiore di un serpente, ed in questa opinione mi ha precisamente confermato l'autorità del Nanula, dell' accademia delle scienze naturali. E poichè il corpo del serpe vedesi espresso mirabilmente gonfio, ed ha sulla testa l'ornamento del loto, ho conchiuso che debba in questo nostro tripode ravvisarsi assolutamente indicata la protome di un *ureo*, o, come ad altri piace denominarlo, di un *ubeo*. Accennerò brevemente le ragioni per le quali sono indotto a così opinare.

È assai noto, come gli Egizii con quel nome indicavano il serpente sacro, così spesso effigiato ne' loro monumenti, che i Greci dissero ancora piccolo re βασιλίσχος. Credevasi propria virtù di esso l'uccidere gli altri animali col solo suo aspetto, e quindi come signore dell' altrui vita, riputavasi immortale e sacro agli dei, sulle teste de' quali era sovente effigiato: e credevasi pure perciò il simbolo del tempo αἰῶνος. Veggasi

(1) L. I pag. 295.

a questo proposito Orapollo (1), Plinio (2), ed altri (3).

Ne' monumenti dell'arte egizia, ove spessissimo comparisce questo serpente, vi è sempre effigiato gonfio nel collo e nella parte superiore del corpo. Il Zoega ha illustrata questa particolarità con talune parole di Prospero Alpino il quale parlando di un serpente detto *tobhan* o *tebhan*, dice di lui che ha dal collo fino al ventre una membrana, che spande come una vela, quando camina ritto, e che quindi chiude (4).

Altri scrittori moderni riconoscono ancora il fatto della enfiagione di taluni serpenti nella parte superiore del loro corpo (5), e *gl' incantatori* de' paesi orientali profittano di tal proprietà per eseguire i meravigliosi loro giuochi. Può vedersi a questo proposito ciò che scrive La Cour nel suo saggio su' geroglifici egiziani, ove pubblica pure il disegno di un indiano, che rappresenta

(1) Hieroglyph. lib. 1 cap. 1 Devesi a Giovanni Mercero la correzione di *οὐβαῖον* in vece di *οὐραῖον* nel testo di Orapollo.

(2) Hist. nat. lib. VIII seg. 33. Sono rimarchevoli le parole, con cui Plinio descrive il basilisco nel modo appunto ch' esso suol comparire ne' monumenti: *nec flexu multiplici, ut reliquae, sed celsus et erectus in medio incedens.*

(3) Vedi intorno al basilisco Solino cap. 27, Nicand Th. v. 396 e seg e precisamente tutte le autorità raccolte nel *hierozoicon* del Bochart part. II lib. 3, cap. 9 o 10, e nel primo tomo degli opuscoli del Jablonski pag. 191.

(4) Vedi Zoega *de num. aegypt.* p. 399, 400. Le parole dell' Alpino ch' egli cita sono le seguenti: *Habet vero a collo usque in ventrem eam partem membranaceam, quam dum rectus progreditur expandit in veli modum, et ad libitum claudit (de reb. aegypt. 44).*

(5) Pare che anche Ovidio lo abbia accennato, scrivendo del serpente di Cadmo (Met. lib. III v. 33, 4) *corpus tumet omne veneno, Tresque micant linguae etc.*

un uomo del Malabar, il quale col suo flauto incanta in tal modo un serpente, facendogli gonfiare straordinariamente la parte superiore del corpo, siccome vedesi appunto nell' *ureo* o *ubeo* de' monumenti egizii(1). Del resto abbandonando a' naturalisti le ulteriori ricerche su tale assunto, ci limiteremo ad osservare che Champollion riconosce con Orapollo nell' *ureo* il simbolo della potenza reale, e lo considera ancora come simbolo particolare dell' Egizia Giunone (2).

Forse per la prima volta il nostro tripode offre questo rettile, così importante nelle idee religiose dell' Egitto, usato come semplice ornamento sovrapposto ad un fogliame, e coverto dal fior di loto. Non può però negarsi che esso esser debba significativo del culto della divinità, cui era il tripode stesso consacrato, e farcelo quindi riguardare come un monumento della egizia religione diffusa in Pompei. Nella tavola annessa si è mostrato accanto al tripode vista di faccia la figura del serpente, e segnata in dimensioni maggiori.

Nella collezione delle pietre incise di Stosch, sopra una pasta antica si vede Ercole il quale toglie il tripode del tempio d'Apollo di Delfo. In quel tempio (3) si vedeva il combatttimento d'Apollo e d'Ercole in proposito del tripode. Due

(1) Pag. 71 e 119.
(2) Pantheon egypt. planche 3, e 76.
(3) Paus. l. 10 p. 830.

bassirilievi nella villa Albani rappresentano lo stesso soggetto e nella medesima maniera. La favola dice che essendosi Ercole recato a Delfo per consultarvi l'oracolo, niuna risposta potè egli dalla Pizia ottenere, perchè lo considerava essa come contaminato del sangue d'Ifito: Ercole di ciò offeso, afferrò il tripode, e se ne andò; ma avendolo poscia restituito, trovò la Pizia alla sua domanda più favorevole. Gori avea preso il disegno di quella pasta da lui pubblicata (1), senza dire daddove l'avea esso avuta. Del resto, l'incisione è dell' antica maniera, ed anche delle più finite. Nella suddetta collezione sopra una pasta antica, vediamo il tripode d'Apollo con un serpente attortigliato. Gli è quello che diceasi essere talvolta apparso nel tripode, aver risposto a coloro i quali consultavano l'oracolo, e che poscia, come dice Eusebio, attorno al tripode s'attortigliò (2).

Così tien discorso il dottissimo Ennio Quirino Visconti di un tripode antico di Apollo (3): Fralle opere dell'arte scultoria che si conoscono sotto il nome particolare d'intagli o di sculture d'ornato, il monumento che esaminiamo tiene un luogo distinto, sì per l'esecuzione gentile, ma non tormentata, del lavoro, si (e molto più) per

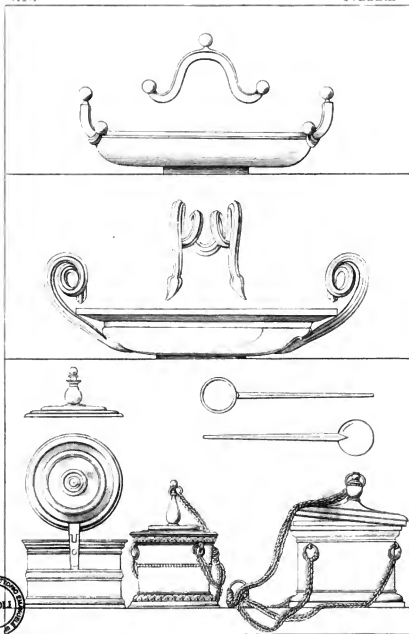
(1) Museo Etrus. tom. I, l. 199, n. 5.

(2) Un bassorilievo dell' arco di Costantino a Roma (Bartoli. Admir. tav. 28) ci offre il serpente che di soppiatto nel tripode d'Apollo s'introduce.

(3) Mus. Pio-Clement. vol. 7.

l'eleganza della invenzione. I tre piedi che reggono la tazza o cratere, e che hanno dato ai tripodi questo nome, hanno forma di pilastri e sono rastremati alquanto all' ingiù, come assai volte lo sono i pilastri degli ermi. Serve ad essi quasi di capitello un *bucranio* o teschio di bue immolato, scolpito verso la sommità del sostegno, e che indica la destinazione del tripode all' uso dei sacrifizj. Posano i tre sostegni sopra zampe di lione o di grifo, solito ornamento delle estremità inferiori de' mobili. Il plinto sottopostovi è di pianta esagona, quantunque a prima vista possa prendersi per triangolare; i tre lati rettilinei, i quali corrispondono sotto le zampe di leone, sono assai brevi; hanno maggior dimensione i tre lati curvilinei che rimangono sotto gli intervalli dei tre piedi. Questa figura di pianta, in apparenza bizzarra, è stata suggerita dal comodo e dalla convenienza. La curvità dei tre seni rende facile a' sacrificanti l'appressarsi al tripode, senza timore d'inciampare nella base. I tre piedi o sostegni sono uniti fra loro da due cerchi, uno minore li lega insieme a poca distanza dalla base; uno più largo ne corona la sommità, ed abbraccia la tazza. Questo è fregiato di bassirilievi rappresentanti quattro grifi e quattro delfini: in mezzo a ciascuna coppia di delfini è una conchiglia. Abbiamo osservato altrove che il grifo era sacro ad Apollo come simbolo del paese Iperboreo, onde alcuni dei più antichi ministri dell' ora-

colo Delfico avean tratto origine. I delfini fanno allusione a Nettuno, più antico possessore dello stesso oracolo; all' epiteto di Delfino onde Apolline fu insignito; finalmente, al vantato prodigio della trasformazione del Nume stesso in delfino, operata appunto nella fondazione dell'oracolo Delfico. Una corona dell' Apollineo alloro fornito delle sue coccole, posa sopra questo cerchio, e cinge l'orlo superiore della tazza, il cui ventre, che apparisce negli interstizi dei tre piedi, è bacellato e ornato di tre maschere di Gorgoni, forse per esprimere il terrore che dovea quell' oracolo inspirare ai profani. Alcuni rami d'acanto si staccano dal cerchio inferiore che abbiamo indicato, e nell'ascendere che fanno verso la tazza, disegnano la figura di tre lire: ma che è senza corde e vuota nel mezzo, lascia luogo al turcasso d'Apollo, chiuso e sospeso a quei rami. Il serpe, rettile profetico, emblema della divinazione, e simbolo di Apollo Pizio, si avvolge ad una colonnetta che parte dal piano del plinto, e va a toccare il fondo della tazza. Questa colonnetta, che spesso ha forma di balaustro, è di rado omessa nei tripodi marmorei. Ne' tripodi metallici quel luogo era occupato ora dal simulacro di una qualche divinità, ora da un gruppo, ora da figure d'animali simbolici, ora da qualche altro emblema.

La stessa tavola ci mostra ancora nella fig. 1 un graziosissimo ed oltremodo elegante vaso si-

ACERRE, TURRIBOLO, E PATERA

curamente destinato a trasportare ed a versar liquidi, scoperto negli scavi ercolanesi. Bellissimo è l'artifizio del doppio manico mobile, per lo quale agevolmente ed in perfetto equilibrio si trasporta; e con assai giudizio vedesi messo quel doppio manico non nella metà del vaso, ma anzi in modo che dall'un de'lati ne sporga la maggior parte. Il che pruova che da quel lato versavasi appunto il liquido tutte le volte che occorreva. I particolari di questo elegantissimo monumento veggonsi espressi più in grande ne' num. 2 e 3 della tavola medesima. La conca effigiata sul vaso ci sembra un'allusione al suo uso appunto di contenere acqua ed altri liquidi, e le due teste di quadrupedi che sono alle estremità de' manichi simboleggiano forse quelle che ne'fonti usar si solevano, per farne zampillar l'acqua dalla bocca.

ACERRE, TURIBOLI, PATERE

Riunite in questa tavola veggonsi due patere, un acerra, due turiboli, che possono dirsi anch' esse acerre, e due cucchiaj da prendere incenso; tutti questi oggetti appartengono a sacrifici. Leggiamo in Aula: *Acerram vocavere arculam thurariam* (1); e che fossero in uso ne' sacrifici ce lo testifica Ovidio (2):

(1) Antiquit. Romanar. tom. II, pag 145.
(2) De Pont. 4. 8.

Nec quae de parva pauper Diis libat Acerra
Thura minus, grandi quam data lance, valent.

e in esso poeta ritroviamo la patera unita all' acerra (1):

Cumque meri patera thuris acerra fuit.

E relativamente a Turiboli leggiamo nel precitato Aula, che *vas erat ubi thus incendebatur*; per cui leggiamo in Livio (2): *Thuribulis ante januas positis..., atque accenso thure etc.* Dicemmo trovarsi unite le patere alle acerre: abbiamo pure in Marciano Capella rinvenirsi i turiboli insieme alle patere (3):

Thuribula, et paterae . . . . . .

Opportunamente, dice il Javarone, si sono congiunti questi oggetti nella esibita tavola. Come ciascun vede, sono le patere manubriate: semplice è il manico della prima, intrecciato quello della seconda, e tale intrecciamento consiste in una specie di triplice fascia intorta, vitifera, e terminante a foggia di foglia. Oltremodo graziosa è la semplicità dell' artefice impiegata nell' acerra col coperchio mobile intorno alla sua cerniera, e graziosissime sono le catene a forma di trecce ne' due turiboli o acerre che dir si vogliono, e nel

(1) Fast. 4.
(2) Liv. 29 14.
(3) De Nupt. lib. II.

primo è pur dilicato l'ornamento del doppio orlo, superiore cioè ed inferiore. Ho detto turiboli, o acerre parlando delle due cassettine fornite di catenelle, imperciocchè alcuni confondono insieme l'acerra e il turibolo, e son d'opinione che siano la stessa cosa, e par che tal sentimento possa provarsi con esser presso i Greci chiamato *ἐσχάριον escharion* pure il θυμιατήριον *thymiaterion*, ossia l'*acerra*, (1) vale a dire che nell' acerra doveasi mettere il fuoco, e bruciar l'incenso, e colla descrizione che fa dell'acerra Festo, il quale la chiama *ara in qua odores incendebantur* (2). Ad altri però piace l'opposta sentenza, che credon fondata specialmente su questa frase di Ovidio e di Persio: *de acerra libare* dice il primo(3), ed *acerra libare* il secondo (4); la qual maniera di dire indica ben chiaro che l'incenso prendevasi solamente dall'acerra, ed altrove, non già nell'acerra medesima si bruciava.

Nulla dico in qual modo furono i precitati oggetti eseguiti dall' artefice, avendo in vari incontri dato a conoscere la diligenza che ponevasi in tali suppellettili dagli antichi manufattori di cose destinate ad uso economico, o in servizio de' sacri templi.

(1) Pollux lib. X segm. 66.

(2) *Acerra, inquit Festus, ara quae ante mortuum poni solebat, in qua odores incendebantur. Alii dicunt arculam esse thurarium, scilicet ubi thus reponebant.*

(3) Lib. IV de Pont. Epist. 8 v. 39.

(4) Sat. II v. 5.

CANDELABRO

Non è questa la prima volta che vengan prodotti candelabri: essendovi nelle parti di questo simmetria e ricercato lavoro, non cede il posto agli altri forse all' istesso uso destinati. È ideato a guisa di una colonna scannellata sopra una base a triangolo curvilineo, e col suo capitello, cui è soprapposto un vaso a campana, nel quale finisce. La base termina con tre zampe di leone sopra le quali poggia un piano circolare a varii giri intagliato l'uno più grazioso dell'altro. Segue la colonna, e quindi il capitello col suo tondino, listello, doppia gola, l'una dritta, e l'altra rovescia, guscio, altro listello, ed una specie di toro intagliato. Finalmente sul capitello s'innalza il vase sostenuto dal suo piede o base. Non può ammirarsi abbastanza il lavorio dilicatissimo, e pieno di gusto, che pompeggia negli ornamenti moltiplici, e sempre varianti, che a dovizia ha in questo candelabro sparsi l'artista; e tanto più sorprende, quanto più minutamente si vien considerando, come può osservarsi nella parte superiore del candelabro, e ne' due piani circolari, il primo del vase sopra cui poggiavasi la lucerna, e 'l secondo della base, rappresentati nella tavola a fianchi del candelabro intero. Nè sorprende meno l'accordo che formano nel tutto insieme tutti questi ornati così varii e minuti, e l'impareggiabile maestria colla quale sono stati

CANDELABRO

A. Molino dis. C. Liberali inc.

SCENA TRAGICA

in modo composti che nulla tolgono alla semplicità de' profili del candelabro, l'eleganza de' quali intatta rimane come se nudi fossero di ogni ornamento. Pregio rarissimo a rinvenirsi in siffatti lavori, essendo che, per lo più, gl'intagli sogliono essere a carico della purità delle forme e delle cornici che adornano.

SCENA TRAGICA (1)

Quando si leggono questi bei versi di Lucrezio,

> Suave mari magno turbantibus aequora ventis,
> E terra magnum alterius spectare laborem;
> Non quia vexari quemquam est jucunda voluptas,
> Sed quibus ipse malis careas quia cernere suave est.

si crede aver trovato nel cuore umano il principio della tragedia; questo è un inganno. È ben vero che l'uomo si compiace naturalmente nel mirare un periglio che non è il suo, ed affligersi come semplice spettatore sulle altrui disgrazie. È ben vero, che la gioja segreta d'esser al coperto de'mali de' quali egli è il testimonio, può contribuire col mezzo della riflessione al piacere che sente allo spettacolo degli altrui mali. Ma primieramente i fanciulli, che certamente non fanno questa riflessione, hanno un piacere vivissimo

(1) Antico dipinto di Pompei.

nell'esser commossi da timore e da compassione, co' racconti terribili e compassionevoli. Questo piacere non è adunque nella semplice natura l'effetto della riflessione sopra se stesso. Più, se la vista del periglio o dell'altrui infortunio ci fosse grata, siccome l'asserisce Lucrezio, per la comparazione di noi medesimi con quello che vediamo in periglio e in travagli, quanto più la situazione fosse terribile, tanto più avremmo di piacere nell' esserne esenti: la realità ne sarebbe ancora più grata dell'immagine: nell'immagine quanto più fosse forte l'illusione, tanto più ci riuscirebbe dolce lo spettacolo; ora accade il contrario. Se l'immagine è troppo rassomigliante, e lo spettacolo troppo orribile, l'anima vi ripugna, e non può soffrirlo. Finalmente se la gioja per vedersi esente dai mali producesse la dolcezza della compassione, quanto più il periglio fosse lontano da noi, tanto più puro e sensibile sarebbe il piacere. Nulla di più confortante in effetto quanto la differenza che passa tra noi e quello che soffre: nulla di più spaventevole quanto la somiglianza d'età, di condizioni, di carattere dell' uno all' altro; e nondimeno è certo, che quanto più l'esempio ci è vicino pe' rapporti dell' infelice con noi, tanto più ha di forza l'interesse e l'attrattiva che sentiamo. Non è dunque, come dice Lucrezio, per la riflessione sopra di noi che amiamo d'affligersi sugli altrui mali.

Luciano definisce la figura tragica, per scen-

dere a parlar del dipinto, come una persona la quale si procuri con alte scarpe una lunghezza sproporzionata, ed il volto si cuopra con maschera che sorga e s'innalzi sulla testa (1). Donde si trae che ad una tragedia appartenga la scena che in questa tavola rappresentano una padrona ed una vecchia fantesca, mascherate amendue. La prima, oltre alla tunica con le maniche, è avvolta in un gran manto, porta in testa un ornato prominente da cui nascono i capelli parte scinti sul petto, parte sulle spalle, ha i coturni ai piedi, e colla sinistra sostiene un bambino in fasce, colla destra elevata par che sgridi acremente la serva. Questa muove la destra in atto di chi si scusa, e stringe nell' altra mano un vaso. Ha pure i coturni, e la tunica con le maniche, stretta con larga zona, ed al disopra un manto.

Nel dipinto inferiore si vede un fanciullo alquanto deforme che colla destra armata di guinzaglio sferza una scimia, ch' egli tiene colla sinistra per un laccio avvintole al collo, e che da lui viene obbligata a camminar ritta a due piedi. Il fanciullo ha avvolta alla mancina una clamidetta, e si trova poco lontano da un picciol vaso ch'è in terra. La scimia è vestita con una tunica fornita di cappuccio. Tutta la composizione è semplice, animata, curiosa.

Sendo per se stesso alquanto sterile il tragico

(1) De Salt. 63.

soggetto della prodotta tavola, mi dilungo alcun poco a parlare della tragedia, e ciò in riguardo, ad altre tavole, che su tale argomento si produrranno. Il vero piacere dell'anima nelle sue emozioni è essenzialmente il piacere d'esser commossa, e d'esserlo vivamente senza periglio. Quindi la sicurezza personale, *tui sine parte pericli*, è benissimo una condizione senza la quale lo spettacolo tragico non sarebbe piacevole; ma non è già la causa del piacere che si prova: questo nasce dall' inclinazione naturale che ci porta ad esercitare tutte le nostre facoltà e del corpo e dell' anima, cioè ad esperimentarci viventi, intelligenti, agenti, e sensibili. Questo esercizio della sensibilità naturale è quello che rende i fanciulli sì avidi del meraviglioso, che gli spaventa: è quello che fa correre un rozzo popolo al luogo del supplizio dei delinquenti; è quello che fa amare ad alcune nazioni i combattimenti degli animali e dei gladiatori; è quello che attrae le nazioni più dolci e più sensibili al teatro delle passioni; è quello finalmente che fa l'incanto e la delizia della poesia di sentimento. Ma pochi sentimenti sono patetici a segno di animare lungamente un poema. La gioja può animare un idillio o un'elegia, l'indignazione una satira, l'entusiasmo un' ode, l'ammirazione ad intervalli può supplire nell' Epopea ed anche nella tragedia ad un interesse più vivo. Ma il vero, il grande sentimento patetico è quello del terrore

e della compassione: questi due sentimenti hanno sopra tutti gli altri il vantaggio di accompagnare il progresso degli avvenimenti, di crescere a misura che aumenta il periglio, di stringer l'animo a gradi fino al termine dell'azione; mentre gli altri, per esempio, l'ammirazione e la gioja nascono con tutta la loro forza, e s'infievoliscono quasi nascendo.

Il doppio interesse del terrore e della compassione deve dunque essere l'anima della tragedia. Perciò è d'essenza di questo spettacolo, 1 presentare gli uomini nel periglio e nella disgrazia; 2 presentarli in un periglio che ci spaventi, ed in una disgrazia che ci commuova; 3 dare a questa imitazione un'apparenza di verità che ci seduca, ci persuada quanto basti per esser commossi, come desideriamo d'essere, sin quasi al dolore. Quindi nascono tutte le regole sulla scelta del soggetto, su i costumi ed i caratteri, sulla composizion della favola, e su tutta la verisimiglianza del linguaggio e dell' azione.

L' uomo cade nel periglio e nella disgrazia per una causa che è fuori di lui, o in lui medesimo. Fuori di lui le circostanze in cui si trova, i suoi legami, tutti gli accidenti della vita, e l'azione che esercitano sopra di lui la natura e gli uomini: di queste cause le più tragiche sono quelle ch' erano le più dilette allo sventurato, e dalle quali non s'aspettava che del bene. In lui stesso è la sua debolezza, la sua imprudenza, le

sue inclinazioni, le sue passioni, i suoi vizi, qualche volta le sue virtù: di queste cause la più feconda, la più patetica, e la più morale è la passione combinata colla bontà naturale.

Questa distinzione delle cause, o fuori di noi, o in noi medesimi, fu la divisione dei due sistemi di tragedia antico e moderno; e ad un colpo d'occhio si possono vedere i caratteri dell' uno e dell'altro, le loro differenze, i loro rapporti, i generi proprj ad ognuno d'essi, e tutti i generi di mezzo che risultano dal loro misto.

Sul teatro antico il disastro del personaggio interessante era quasi sempre l'effetto d'una causa straniera: e quando v'era error proprio, o per imprudenza, o per debolezza, o per passione, come nell'Edipo, Ecuba, Fedra, ec. il poeta avea cura di assegnarne una causa antecedente, come il destino, l'ira degli dei, o la loro volontà assoluta, in una parola la fatalità. e ciò anche nei soggetti che sembrano i più naturali. Per esempio se Agamennone era assassinato arrivando al suo palagio, un dio l'avea predetto, ed il poeta non mancava di fare annunziare da Cassandra che tale era il destino di quello sventurato figlio di Atreo; così pure se i figli d'Edipo si dichiarano tra loro una guerra empia, è questo l'effetto inevitabile delle imprecazioni del loro padre, ed i poeti avevano gran cura d'avvertirne gli spettatori. Nei soggetti tratti dal teatro dei Greci, o dalla loro storia favolosa, questo stesso sistema è

stato adottato su tutti i teatri del mondo. Oreste, condannato da un Dio ad uccider sua madre e per questo delitto inevitabile tormentato dalle Eumenidi, non è meno interessante per noi di quello che per gliAteniesi; imperocchè per l'effetto teatrale non è necessario credere alla finzione; basta permetterla, e lasciarla rappresentare: ed in ciò sono ingannati gli speculatori, che rinchiusi nel loro gabinetto hanno voluto regolare il teatro. I poeti hanno meglio giudicato del potere dell'illusione, e della facilità che sempre gli uomini ebbero di trasportarsi in situazioni diverse di luogo: hanno presi i soggetti dei Greci; fatto del teatro di Parigi il teatro di Atene, fatte rivivere Merope, Edipo, Ifigenia, Oreste; ristabiliti sulla scena i riti, i costumi, gli usi antichi, con tutte le circostanze dei luoghi, degli uomini, e dei fatti; ed i Francesi a questo spettacolo sono divenuti Ateniesi. Quindi abbiamo veduto rivivere l'antica tragedia, contuttociò, ch' ell' ebbe giammal di più compassiouevole, di più terribile, ma con una pienezza ed una continuità d'azione, una produzione d'interesse, un incatenamento di situazioni, uno sviluppo di costumi, di sentimenti, e di caratteri, che furono incogniti agli antichi. Nondimeno siccome questa sorgente non era inesausta, e che nuove circostanze indicavano nuovi mezzi, il genio ha tentato d'aprirsi un' altra carriera.

Gli antichi oltre il sistema della fatalità pro-

prio della loro religione, avevano quello delle passioni umane comune a tutti, dato dalla natura; essi l'hanno qualche volta usato come nell' Elettra e nel Tieste: ma, o che loro sembrasse meno forte, e meno patetico, o che non s'accordasse bene colla forma, coi mezzi, e coll' intenzione del loro teatro, essi l'avevano negletto. I moderni lo ripigliarono: hanno fatto della tragedia non il quadro delle calamità dell'uomo schiavo del destino, ma il quadro delle disgrazie e dei delitti dell' uomo schiavo delle sue passioni; quindi la causa della tragica azione è stata riposta nel cuore dell' uomo, e tal' è il nuovo sistema, di cui Corneille è l'autore.

Ognuno poi di essi si suddivide in diversi generi. Presso i Greci v'erano quattro specie di tragedia; l'una patetica, l'altra morale, e l'una e l'altra, semplice o complicata. La tragedia morale si terminava, secondo la legge, col successo de' buoni, e coll' infortunio de' cattivi. La tragedia patetica si terminava al contrario coll' infortunio del personaggio interessante, cioè naturalmente buono, e degno d'una sorte migliore: Aristotile voleva ch' egli avesse contribuito alla sua disgrazia con qualche fatto involontario; ma nel sistema antico questo raddolcimento non è costantemente fondato nè in precetti nè in esempi. La tragedia semplice era quella che non avea mutazioni importanti, e nella quale le cose seguivano il medesimo corso sino alla fine, come

nel Tieste : quegli che merita di vendicarsi, si vendica; quegli il quale sin dal principio è nel periglio, nell' infortunio vi soccombe. In questa specie di favola vi sono de' momenti in cui la fortuna sembra cangiare d'aspetto; e queste effluttuazioni producono de' tratti patetici, ma nulla decidono. Nella Favola complicata v' è mutazione di fortuna, e questa mutazione è semplice o doppia in senso contrario. Ecco tutte le forme della tragedia antica, e vedesi che tutte le differenze sono nell' avvenimento e nella maniera di condurlo. Quando i moderni hanno adoperato il sistema delle passioni, ora l'hanno ridotto alla sua semplicità, ed ora l'hanno combinato con quello del destino; quindi i diversi generi della nuova tragedia. Quando dal principio sino allo sviluppo, la volontà, la passione, o la forza dei caratteri agisce sola, e da se stessa produce incidenti, mutazioni, annoda, incatena, scioglie l'azione teatrale; questo è il sistema de' moderni in tutta la sua semplicità, e tal genere suddividesi in tre il primo è quello in cui il personaggio interessante fabbrica da se stesso il suo disastro, come Rossane e il figlio di Bruto : il secondo è quello in cui il carattere interessante ha affari con cattivi, e ch' è minacciato d'esserne la vittima, come Brittannico, come Zopiro e i suoi figli : il terzo è quello in cui senza il concorso de' cattivi, il personaggio interessante è infelice per la sitnazione penosa e dolorosa in

cui lo riduce il contrasto de' suoi doveri e delle sue inclinazioni, o di due interessi contrarj; finalmente per la violenza ch' egli fa a sè medesimo, o che vien fatta da altri a lui, ma con un diritto legittimo, siccome nel Cid e in Zaira.

Nondimeno non senza ragione gli antichi avean preferito il sistema della fatalità 1. Esso era il più patetico: in effetto che di più atto a colpire gli spiriti di compassione e terrore, quanto il veder l'uomo schiavo d'una volontà che non è la sua, e giuoco d'un potere ingiusto, e inesorabile, sforzarsi invano di sfuggire il delitto che lo attende, o l'infortunio che lo perseguita? L'innocenza confusa col delitto del capriccio cieco dell'inflessibil destino, è continuamente esposta sul teatro antico alla compassione degli uomini soggetti alla medesima sorte. L'antro di Polifemo, in cui Ulisse e i suoi compagni vedevano tutti i giorni divorare alcuno de' loro amici, e attendevano anch' essi fremendo una simil sorte, è il simbolo del teatro d'Atene. Quest'è senza dubbio il soggetto tragico il più forte, il più terribile, e quello che in tutti i tempi farà versar delle lagrime.

2. Era più facile a maneggiarsi. Gli dei agiscono a lor grado, il destino è impenetrabile, e non rende conto de' suoi decreti; mentre la natura ha le sue proprie leggi, secondo le quali ella agisce, e queste leggi ci son note. La volontà ha i suoi pesi e contrappesi per determinarsi; le passioni hanno i loro accessi, e le loro calme, il loro

urto, il loro grado di forza, secondo cui agiscono, e le regole di queste determinazioni e di questi movimenti sono tutte dentro di noi. Un' occhiata a tutto ciò farà vedere quanto sia difficile mettere ogni pezzo di questa macchina a suo luogo, e dargli il grado di forza e d'attività che deve avere. Per comprendere ciò si confronti il meccanismo dell' Edipo di Sofocle, e dell' Oreste d'Euripide, con quello di Poliento, di Britannico, o d'Alzira; e si vedrà quanta facilità e quanto comodo dava ai Greci il loro destino e la loro fatalità. Nulla di più tragico senza dubbio quanto il vedere un amico uccidere il suo amico senza saperlo; un figlio, suo padre; una madre suo figlio; un figlio sua madre: io sono d'accordo con Aristotile; nulla di più spaventoso quanto la situazione d'uno sventurato che per errore va a spargere un sangue che gli è sì caro. Corneille nulla vedeva di patetico nella situazione di Merope e d'Ifigenia, l'una stando per immolare suo figlio, l'altra suo fratello; e Corneille era in errore « Quel fratello, dic' egli, e quel figlio loro » erano incogniti, e non potevano risguardarli » che come nemici o indifferenti ». Ma se Merope ed Ifigenia non conoscono il delitto che stanno per commettere, lo spettatore n' è istrutto; e per un presentimento della disposizione in cui sarebbe una madre che avesse immolato suo figlio, una sorella che avesse immolato suo fratello, si freme per esse del loro errore, e del colpo che

stanno per vibrare. E molto più è interessante la situazione di tali persone, se il delitto non è riconosciuto che dopo d'esser commesso. Ma in luogo d'un errore involontario, o d'una necessità inevitabile, si metta la passione, qual arte non è necessaria per conciliar l'interesse con delitti anche meno orribili, e far compiangere, per esempio, l'uccisor di Zaira, o l'indegno figlio di Bruto? Vi sono de'delitti che in un atto di trasporto un uomo naturalmente buono può commettere; e noi crediam degni di compassione quelli che cadono in tali trasporti. Ma se il delitto ripugna alla natura, il trasporto della passione non basta per iscusarlo: un parricida non è soltanto un uomo in passione, è un mostro; questo mostro non ci muove. V' è più; non si perdona alla passione la semplice crudeltà, se non in un moto improvviso, rapido, involontario; la crudeltà premeditata rende il delinquente odioso per quanto sia grande la passione. All' opposto la commiserazione non trova difficoltà, ove domina la fatalità: Ercole reso furioso dall' odio di Giunone uccide i suoi figli e sua moglie; Oreste costretto ad ubbidire gli dei uccide la madre, e per questo delitto inevitabile è dato in mano alle Eumenidi; Ercole ed Oreste sono interessanti e compassionevoli tanto più, quant' è più atroce la loro azione. Lo stesso si dica dell' errore d'Edipo; tutto lo sdegno cade sugli dei, la compassione resta pegli uomini. Se si vede da

lungi l'inesorabile destino compiacersi di tendere agguati all' infelice, di scavare e celar l'abisso in cui deve cadere, indurvelo, condurvelo, spingervelo egli stesso, e precipitarvelo; quanto più è odioso questo prodigio di malvagità, tanto più ci torna caro quegli che dev' esserne la vittima. Ecco perchè fra tutti i soggetti Aristotile preferisce quelli in cui il delitto sarebbe il più atroce, se fosse libero e volontario.

3. Il sistema degli antichi era più favorevole alla grandezza dei loro teatri, e alla pompa solenne degli spettacoli che vi si eseguivano. Quegli spettacoli facevano parte delle feste alle quali accorreva la Grecia intera; conveniva dunque che l'anfiteatro potesse contenere una grande moltitudine adunata, e che il teatro fosse proporzionato a quel circolo immenso di spettatori. Quindi una scena spaziosa richiudeva un' azione grande e forte, in cui tutto fosse dipinto come in un quadro destinato ad esser veduto da lungi: ed a ciò il sistema della fatalità s'adattava assai meglio del nostro: imperciocchè facendo venire gli avvenimenti tragici da cause esterne, tutto tendeva alla semplicità, e l'azione teatrale non presentava che masse: la pittura delle passioni, e quei tratti delicati che ora c'incantano, in quella situazione non sarebbero stati rilevati: que' modi gentili, quelle gradazioni, quegli sviluppi sì preziosi per noi, là sarebbero svaniti, e al contrario que' tratti di forza, che veduti da

vicino farebbero sopra noi impressioni troppo dolorose, mitigati dalla prospettiva, aveano quel tanto di patetico, che conveniva all' animo degli Ateniesi. Quindi sul loro teatro Filottete dovea comparire coperto di cenci, avvolgendosi per terra, e ruggendo di dolore; là doveva comparire Edipo cogli occhi cavati e versando su i suoi figli goccie di sangue in vece di lagrime; là Oreste perseguitato dalle furie dovea cadere in convulsioni, e chiedere a sua sorella Elettra che asciugasse la schiuma de' suoi labbri; là il supplizio di Prometeo, i tormenti d'Ercole, i furori d'Ajace stavano in proporzione colla grandezza dello spettacolo.

4. Questo sistema meglio corrispondeva all' oggetto religioso, politico e morale di que' tempi. Egli è chiaro, checchè ne dica Aristotele, che il carattere dell'azion tragica era poco favorevole alla libertà: e sia che il personaggio interessante rassomigliasse pel suo carattere all' agnello docile e timido che si lascia condurre all' altare, o al toro furioso che si dibatte sotto la scure del sacrificatore, l'avvenimento era non pertanto l'esecuzione d'un decreto che decideva della sorte dell' uomo; e qualunque fosse lo stromento del disastro, e qualunque ne fosse la vittima, l'uno e l'altra eran sotto l'impero dell'inflessibile necessità. Quindi si soddisfaceva benissimo all'oggetto poetico: imperciocchè il terrore proviene, dice Aristotele, dalla possibilità che un

simile disatro accada a noi pure; e la compassione proviene dall' indegnità di questo disastro, che ci sembra poco meritato. Ma dov' era il fine morale? Dov' era il frutto dell' esempio? Dall' aver Edipo ucciso suo padre senza saperlo, e sposata sua madre, qual conseguenza mai trarne? che è un orribile delitto l'esporre i suoi figli. Ma avanti che Iocasta avesse esposto il suo, la sua sorte le era stata predetta. In questo esempio il disastro non è dunque la conseguenza d'un delitto. Edipo fu imprudente; un uomo, dicono alcuni, minacciato d'uccider suo padre e di sposare sua madre, non dovea viaggiare, non contender con alcuno, non prender moglie. Ma quelli che così ragionano, non riflettono che nel sistema de' Greci il destino era inevitabile, e che il destino d'Edipo era quello di fare tutto ciò ch' egli ha fatto. È dunque vero, come l'ha riconosciuto Marc' Aurelio, che il fine morale, religioso e politico della tragedia antica era di colpire gli spiriti colla forza del destino, affine d'avvezzare gli uomini agli avvenimenti della vita, di prepararveli, di renderli pazienti, coraggiosi e determinati. Questa abitudine di veder tutto senza sorpresa, e di soffrir tutto senza debolezza, giovava ai costumi pubblici; quanto poi ai costumi privati, e all' influenza che la necessità poteva avere su essi, i poeti non se ne curavano; apparteneva alle leggi a porvi rimedio. All' avvantaggio di formare in uno stato repubblicano espo-

sto ai più grandi disastri, una serie di uomini preparati e risoluti a tutti gli avvenimenti, si univa quello di far vedere che tutti gli uomini erano egualmente sotto l'impero del destino; che i più elevati erano soggetti all'imprudenza e all'errore; che gli Dèi si prendevan giuoco dei re; che tutto ciò che lusinga l'orgoglio era fragile e soggetto a perire; e che le maggiori calamità e i maggiori delitti essendo riserbati ai sovrani, era folle il desiderar d'esserlo. Queste sono le ragioni per cui gli antichi si determinarono a preferire il sistema della fatalità. Ma poichè questo sistema avea tanti avvantaggi, perchè ce ne siamo noi allontanati? Forse per allontanare l'idea d'un destino ingiusto, d'una cieca necessità? Nò; si vede chiaramente che fino che i moderni hanno potuto trarre da questo sistema degli spettacoli interessanti, non si son fatto scrupolo di farlo. Forse perchè non ammettendo noi il destino, la verisimiglianza e l'interesse delle favole sarebbero perduti? neppure; l'illusione supplisce alla credenza. I soggetti i più patetici del nostro teatro sono presi dal teatro dei Greci. L'Edipo, l'Oreste, la Fedra, le due Ifigenie, la Merope, il Filottete ec. riuscirono in tutti i tempi e presso tutti i popoli del mondo. Ma se non si fece un nuovo sistema per render la tragedia più morale o più interessante, perchè dunque hassi introdotto? Il corso naturale delle cose, un nuovo ordine di circostanze, la difficoltà che provava l'ar-

te nell' adattarsi agli antichi soggetti, gli avvantaggi di un' altra specie che trovar si sperava nel sistema delle passioni, hanno indotto ad abbracciarlo.

Rilevasi dalla storia non che da' primi poeti tragici quanto sia più vantaggioso il nuovo sistema, e quanto la storia favolosa dei Greci, la loro religione, i loro costumi, fossero favorevoli al loro sistema, e quanto ciò che loro era proprio fosse altrove straniero. Gli spettatori, come ho detto, facilmente si trasportano da un paese all'altro; ma l'illusione che li trasporta dipende essa medesima dalle circostanze, e quel sistema religioso de' Greci non poteva convenire che a' soggetti greci. Bisognava dunque non uscire giammai dalla loro storia favolosa; ed in quel circolo il genio tragico si sarebbe trovato troppo ristretto. È ben vero che in tutti i tempi, e presso tutti i popoli, par che si riconosca nella fortuna, ed in ciò che si chiama accidente o caso, una specie di fatalità, e che per conseguenza sarebbe possibile inventare soggetti, in cui tutto fosse condotto dalla sorte o da eventi inevitabili; ma accidenti senza rapporti, senza legame, privi di verità e di verisimiglianza, non avendo per fondamento nè la realità nè la favola, avrebbero mancato di autorità sulla scena, e non avrebbero fatta la stessa impressione di terrore, che gli eventi condotti dal fatto facevano su i Greci, e colla quale il loro sistema religioso colpisce ancora noi stessi nei soggetti dov' è dipinto ed

espresso il loro destino. Un ammasso d' incidenti fortuiti, dai quali niente si concludeva, ha occupati i nostri antichi al rinascimento delle lettere, quando nè lo spirito, nè il gusto, nè il criterio era ancor formato: si facevano delle commedie senza ridicolo, delle tragedie senza interesse. La curiosità, e la sorpresa erano i soli sentimenti, che destavano quegli spettacoli: non si conosceva niente di meglio, e si credeva avere il meglio possibile. Finalmente Corneille avendo scoperto in mezzo a quel caos una nuova sorgente d' avvenimenti tragici, tanto interessanti nelle loro cause, quanto terribili nei loro effetti, tutti gli animi furono scossi, e l'Europa moderna riconobbe la tragedia che le conveniva. L'uomo libero sotto un Dio giusto, che permette il male senz' esserne la causa, l'uomo in preda alle sue passioni, esposto a quelle degli altri, e reso infelice da sè stesso o dagli altri, divenne l'oggetto della tragedia, e lo spettacolo commovente e terribile da cui sono colpiti gli spiriti. Gli avvantaggi di questo nuovo sistema sono, esser più fecondo, più universale, più morale, più proprio alla forma e all'estensione de' nostri teatri, più suscettibile di tutto l' incanto della rappresentazione.

1. *Più fecondo*, poichè mette in opra tutte le passioni del cuore umano, che divengono le cause motrici dell' azione teatrale: dà luogo allo sviluppo di tutti gli affetti: col loro rimescolamento compone caratteri pieni d'energia e di calore, coi

loro contrasti forma delle situazioni variate all'infinito, colle loro pugne e dibattimenti eccita una folla di movimenti che erano incogniti agli antichi. Non solamente la passione agita l'animo, ma altera la ragione, la seduce, l'inganna, la travia: quindi ha origine l'artifizio ch'ella adopera per sedurre quelli ch' ella investe, quindi l' eloquenza di due passioni contrarie per vincersi scambievolmente; quindi i rapidi cangiamenti d'opinione, di sentimenti, di linguaggio nello stesso uomo, sia che due passioni lo tormentino, e lo dominino a gara, sia che una sola abbia a combattere in lui la bontà naturale, a trionfare dell' innocenza, a vincere un resto di pudore, a far tacere il dovere, e i rimorsi, a sormontare la virtù stessa. Ecco ciò ch' apre al nostro teatro un campo sì vasto e sì fecondo. Quando l' uomo agisce per un impulso estrinseco e violento, non v' è luogo a riflessione o a contrasti. Ma quando deve determinarsi secondo i moti interni del suo cuore, e che questi moti, come quelli dei flutti, sono rapidi e tumultuosi; quando è vicendevolmente trasportato in sensi contrari, colla stessa violenza; che quasi nello stesso istante il desiderio lo trasporta, la vergogna lo ritiene; e nello stesso momento che la speranza comincia ad elevarlo, si sente abbattuto dal timore e dal dolore, allora un naturale sensibile, ardente, impetuoso si mostra sotto tutti gli aspetti e in tutte le attitudini; allora il genio ha un largo campo per esercitarsi nell' arte d'imitare e di-

pingere. Il sistema moderno adunque, osiamo dirlo, è il solo in cui il cuore umano sia stato preso da tutte le parti sensibili, e profondamente esaminato.

2. *Più universale*. Il sistema antico è fondato sopra un' opinione locale. È vero che questa opinione sarà dapertutto ricevuta come ipotesi: ma non sarà permesso d'adattarvi se non la storia dei tempi e dei luoghi in cui ha regnato. Al contrario il sistema delle passioni è di tutte i paesi e di tutti i secoli: dapertutto l'uomo è stato guidato dai moti del suo cuore, dapertutto s'è reso colpevole o infelice per le sue passioni. Il nostro teatro è il quadro del mondo.

3. *Più morale*. Certamente è cosa utile l'avvezzar l'uomo all' infelicità, poichè vi è esposto continuamente. Ma da una parte lo sdegno, l'empietà, la disperazione; dall' altra l' avvilimento e l'abbandono di sè stesso sono le conseguenze infelici dell' anime o forti o deboli, che restano colpite dalla forza del destino, e dalla necessità inevitabile d'obbedire alle sue leggi, ed all' opposto è d'una vera utilità insegnare all' uomo ad aver timore di sè medesimo, e ad esser continuamente in guardia contro i nemici che nasconde in fondo del suo cuore. L'odio, l'ira, la vendetta, l'ambizione, la nera invidia, e sopra tutto l'amore sono gl'inimici domestici ch'è necessario di farci temere col mezzo della pittura de' disastri a' quali possono portarci, mentre vi hanno portato uomini so-

vente meno deboli, più saggi e più virtuosi di noi: ed a questo i Greci non avevano nè pur pensato. Se nella tragedia antica la passione è qualche volta la causa e lo stromento dell' infelicità, questa infelicità non cade in chi ha la passione, ma su qualche vittima innocente. Ora per reprimere in noi la passione, non si tratta di farci vedere che sia funesta agli altri, ma a noi medesimi. Si direbbe che i Greci evitavano espressamente il fine morale che noi cerchiamo, imperciocchè non potevano non conoscerlo. In effetto che di più semplice per guarire gli uomini dalle loro passioni quanto il mostrare loro le vittime? che di più forte e di più utile, quanto l'esempio d'un uomo che ha ricevuto dalla natura tutti i doni e tutte le qualità per esser felice, e che una sola passione coi suoi empiti e co' suoi trasporti, una passione di cui noi stessi portiamo il germe in noi medesimi, lo ha per sempre reso infelice? È questo rapporto, questa induzione che rende l'esempio salutare, e Aristotile medesimo l'ha riconosciuto; ma nella sua Rettorica » l'oratore, dic' egli, per imprimere » il timore a' suoi uditori, deve lor far vedere » ch' essi stessi sono in periglio, e quindi metter » sotto i loro occhi l'esempio di quelli che sono » caduti nelle stesse disgrazie di cui sono essi mi- » nacciati ». Ma l'oratore non dice loro: *Se volete contendere il passo ad un ignoto, come fece Edipo, e se sarete come egli curioso, voi ucciderete vostro padre, voi sposerete vostra madre, voi vi ca-*

verete gli occhi: l'oratore invece dice loro: *se voi vi abbandonarete alle vostre passioni, voi ne sarete le vittime; se voi calunniate il giusto, se voi opprimerete l'innocente, il Cielo che gli ama, gli vendicherà*. S'egli ci presenta un rapitore orribilmente punito come Tieste, non ci farà vedere vicino un mostro esecrabile come Atreo, che gode della sua iniquità; ma opporrà l'innocente al reo e ci mostrerà questo più infelice ne' suoi successi, che l'altro nell' estremo dell' infortunio; tutto il cruccio nell' anima d'Anito, e la tranquillità in quella di Socrate. Finalmente se mette sotto a' nostri occhi esempj della pena annessa al delitto, questo delitto non sarà l'effetto dell' errore, poichè dall' errore non si può trarre alcuna utile conseguenza, ma sarà l'effetto della debolezza, dell' imprudenza, e della passione, poichè da ciò si possono trarre rimedj, ed utili istruzioni. È dunque evidente, che le mire che Aristotile attribuisce all' oratore, e quelle che attribuisce al poeta non sono le stesse. Il fine dell' oratore, nel suo senso, è di rendere gli uomini giusti e saggi col mezzo del timore, ed il fine del poeta è di liberarli dal timore avvezzandoli ai disastri. Ora questa differenza infinita più non esiste fra la morale dell' eloquenza e quella della tragedia, e nel sistema moderno il fine del poeta è lo stesso che quello dell' oratore.

4. *Questo sistema è ancora più atto alla forma de' nostri teatri*: *io ne ho già indicata la*

ragione. Il teatro ha la sua prospettiva: il nostro è necessariamente men vasto di quello dei Greci: lo spettacolo che fra loro era una solennità, non è presso noi che un trattenimento; in vece d'una nazione adunata v' è un picciolo numero di cittadini; in vece d'un gran circo a ciel sereno, v' è una picciola sala. Il vantaggio del teatro antico era dunque nel pantomimo e nella forza delle pitture, il vantaggio del nostro sta nell'eloquenza, e nella delicatezza dei teatri. Si è detto più volte che i Greci aveano sdegnato di metter l'amore su i loro teatri; e non si vide che loro sarebbe stato impossibile di dipingervelo, come l'hanno dipinto i nostri poeti; che quei colloquj, quelle gradazioni sì delicate che ne fanno la decenza e l'incanto, ripugnano alla sola idea dell' apparato, dell' armatura, del portavoce d'un uomo che rappresenta Arianna, e che rimprovera allo spergiuro Teseo il delitto d'abbandonarla: non si è veduto che la stessa causa aveva escluso dal loro teatro quasi tutte le passioni attive, e che se qualche volta essi le hanno impiegate, lo fecero con semplici e assai rapidi abbozzi. I Greci andavano al loro teatro ad imparare a soffrire, e non a vincer se stessi. Coi lamenti, colle grida, colle lagrime, coi moti di spavento, di dolore, e di disperazione, uno sventurato perseguitato dagli Dei ed oppresso dal destino, era sicuro di commuovere e d'intenerire un popolo intero. Vi si sentivano, piuttosto che dei bei versi, de' gemiti profondi, e degli urli spa-

ventevoli. Presso noi nessun accento della passione, nessun tratto delicato è perduto: le più minute espressioni, tutte le gradazioni del pensiero e degli affetti son colte e vivamente sentite. Io non dico che il tragico moderno sia privo di forza; io dico che ne ha meno, e che ne deve aver meno del tragico antico, poichè è veduto più da vicino; io dico che perdendo dalla parte delle pitture, ha dovuto compensarsi dalla parte dei sentimenti, e che per ciò è il sistema che più giova all' eloquenza, e alla mozion dell' animo più conviene.

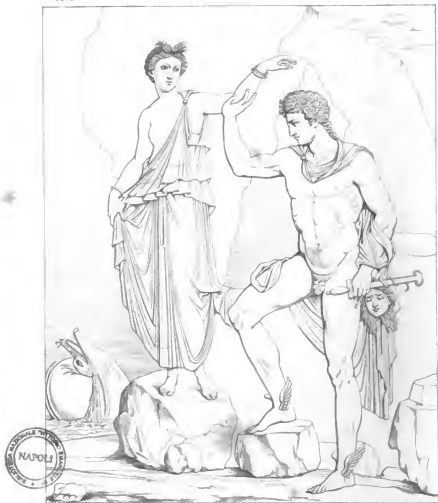
5. *È più atto finalmente a tutte le grazie e finezze della rappresentazione.* Parlando della scena antica, non si cessa di vantarci que' teatri antichi che il cielo illuminava: e non si riflette che negli spettacoli dati quattro volte l'anno a tutta la Grecia adunata, quella vasta estensione era d'una necessità indispensabile, e molto più nocevole che vantaggiosa alla bellezza dell' imitazione, e all' illusion teatrale; che era impossibile al pittore il distribuire i lumi e le ombre nelle decorazioni d'un teatro aperto alla luce del sole; che l'attore rappresentava sotto una maschera, la di cui bocca rotonda in forma di tromba serviva di porta-voce; che quella maschera nulla esprimeva; e che un uomo rappresentante Elettra, Ifigenia, o Fedra con una maschera ed un porta-voce dovea essere assai poco patetico; che il coturno alzando la statura sino a otto piedi, faceva dell' attore un colosso enorme e grottesco; e che, se è vero, co-

me si dice, che la di lui testa fosse in un elmo, ed il corpo in un gran paniere, quest' era il colmo della deformità; e supponendo anche per impossibile, che nella statura, figura, e gesto di un uomo così preparato, vi fosse qualche specie di proporzione, tale rappresentazione, relativamente alla nostra, sarà sempre come una statua colossale rozzamente scolpita, in confronto d'una statua di grandezza naturale, di cui sieno finiti tutti i delineamenti ed i tratti. Ma invece d'un teatro immenso che colla lontananza toglie alla vista quelle deformità, supponete la tragedia di Sofocle e d'Euripide senza alcun cangiamento rappresentante alla nostra maniera, e su dei teatri proporzionati all' estensione della voce e alla portata della vista: allora la naturalezza, la verisimiglianza, l'illusione teatrale vi sarà: ma allora pure quanto l'arte dell' attore non sarà ella diminuita e ristretta! L'espressione della pena sarà patetica, ma l'attore, rispetto alla sua arte, non ha luogo di spiegare i proprj talenti. Qualunque attore anche il più comune, volendo esprimere il tormento e il furore, può imitare le grida di Filottete ed il ruggito d'Oreste: nella declamazione, come nella pittura, i moti forzati, violenti, convulsivi, sono i più facili. La grande difficoltà dell' arte sta nell' espressione dei due sentimenti, che agitano l'animo nel passaggio dall' uno all' altro, nelle gradazioni, nei moti diversi o d'una sola passione; o di due passioni contrarie, nella loro calma ingannatrice, nel

loro rapido trasporto, nei loro slanci impetuosi, finalmente in quella folla d'accidenti variati che formano il quadro delle agitazioni del cuore umano. Che si confrontino le parti le più interessanti e patetiche del teatro greco, colle parti di Nerone, di Radamisto, di Cleopatra, di Rossane in Bajazet, d'Ermione in Andromaca, d'Alzira e di Semiramide; che si confronti la Fedra d'Euripide con quella di Racine: nel greco si vedranno de' colori forti, ma interi, senza riverberi e senza alterazioni; nel francese mille gradazioni che ben lungi dall' infievolir la pittura, la rendono più viva, più varia, più grata. È questo il grande vantaggio che abbiamo tratto dalla picciolezza de' nostri teatri: e quelli che propongono d'ingrandirli, non conoscono il torto che vogliono fare all' arte del poeta, e a quella dell' attore.

La tragedia popolare ha i suoi vantaggi, come l'eroica ha i suoi; ma non conviene dissimulare una verità esclusivamente propria a questa rispetto ai costumi. I rē non possono concepire che le disgrazie della vita comune sieno un esempio per essi, non si riconoscono che ne' loro simili. È dunque loro necessaria una tragedia che corrisponda ad un re, e questa è per essi una lezione tanto preziosa, quant' è quasi la sola che degnino accogliere. La dolcezza attraente del piacere ve l'impegna; e siccome la lezione non è diretta, così non può offenderli. Si trovano come invisibili nelle corti straniere, e presenti a ciò che succede nei

tempi i più lontani. Là la verità loro parla con un nobile ardire; là si disputa con coraggio la causa dell' umanità, e tutti i diritti sono posti in bilancia, tutti i doveri sono prescritti, e limitati i poteri; là tutti i pregiudizj d'un' educazione corruttrice sono convinti dalle massime della natura, e dalla ragione; là l'orgoglio è fiaccato, la vanagloria umiliata, là il dispotismo vede i suoi scogli, e l'ambizione i suoi naufragj; là le inclinazioni predominanti d'un principe sono riprese con libertà; là egli sente il periglio di quei moti potenti d'animo, ai quali tutto cede, e de' quali un solo fa la sventura di tutto un popolo, e sovente la ruina o il disonore d'un re; là egli vede ciò, che non si osò giammai fargli intendere, che le sue dobolezze sono colpe, e le sue passioni, flagelli; là egli intende ch'è un uomo, e che può aver bisogno del compatimento e dell' amore altrui, e vede senza maschera la menzogna, l'adulazione, e le secrete cause di ciò, che s'agisce nella sua corte. In tal guisa la corte d'un re è per lui uno spettacolo, e la tragedia n'è lo sviluppo. La illusione è nel palazzo, e la verità sulla scena. Quest' è ciò che darà sempre alla tragedia eroica una gran preminenza, imperciocchè vi sono mille mezzi di reprimere il naturale d'un popolo, e null' è più raro quanto i mezzi d'istruire e di formare un re. Presso i greci la tragedia era nazionale, e non essendo tale avrebbe perduti molti de' suoi pregi; presso noi ell' è universale come le passioni. Ma

siccome ella può esser presa dalla storia di tutti i tempi e di tutte l'età, può ella essere ancora di pura invenzione? Brumoi sostenta la negativa. » Un soggetto d'immaginazione, dic' egli, preverrebbe lo spettatore incredulo, e l'impedirebbe di concorrere a lasciarsi illudere. » Castelvetro pensa come Brumoi, ed è ancor più severo; imperciocchè poco costa ai critici l'impoverire e l'arte ed il genio. Ma Aristotele loro oracolo decide formalmente che sì i fatti che i personaggi possono esser supposti: la prattica del teatro lo conferma, e la ragione lo persuade ancor più. Un fatto non è conosciuto nella storia; e che importa? Abbiamo noi presenti tutti i luoghi e tutti i secoli? E chi di noi si tormenta per sapere dove il poeta abbia preso quel quadro, che lo colpisce, quel carattere che l'incanta? Forse con più ragione si temerebbe che attribuendo ad un illustre personaggio ciò che non gli è accaduto, si fosse smentito dal silenzio della storia: ma se le convenienze vi sono ben osservate, ognuno di noi suppone che questa circostanza d'una vita celebre sia sfuggita allo storico; e quando s'accordi con ciò ch'è noto de' luoghi, dei tempi, e dei personaggi, non si chiede di più.

PERSEO LIBERA ANDROMEDA

PERSEO

LIBERA

ANDROMEDA [1]

Cassiopea moglie di Cefeo, vantossi d'esser la bellissima delle Nereidi, Nettuno sdegnato mandò un mostro marino che devastò il regno dell'orgogliosa Cassiope, l'Etiopia, secondo alcuni, la Palestina e la Fenicia, secondo altri (2). L'oracolo di Giove Ammone consultato in sì triste congiuntura, rispose che il solo mezzo d'appagare lo sdegno del dio era di sacrificare alla voracità del mostro la principessa Andromeda. E la figlia di Cefeo sarebbe stata divorata, se Perseo non avesse battuto ed ucciso il mostro. La mano della fanciulla fu il premio richiesto dall' eroe per la sua vittoria (3). La storia sotto questa favola contenuta è che Andromeda, figlia di Cefeo, fu chiesta in isposa da Fenice, e da Fineo. Il vecchio re suo padre avrebbe voluto decidersi per Fenice; ma temendo lo sdegno di Fineo, permise che l'amante protetto rapisse sua figlia. Fenice partì con la principessa, e s'imbarcò sopra un naviglio che avea la forma d'un mostro marino, e perciò chiamato Κῆτος. Durante il tragitto, Andromeda che vedevasi rapita contro il volere del padre, gridò soccorso, al-

(1) Antico dipinto di Pompei.
(2) Pomponio Mela, I, 11; Giuseppe, *de Bello Haebr.*, III; Plinio v. 31.
(3) Apollodoro II, 9, — Ovidio, Met. IV, 669 e seg. — Igino, Fab. 64.

lorchè Perseo che navigava in quell' onde, l'udì e la tolse al suo rapitore.

Il liberatore d'Andromeda è celebre nella favola per le sue imprese, e pel meraviglioso modo con cui fu generato da Giove, che si mutò in pioggia d'oro, e s'introdusse presso Danae, che suo padre Acrisio tenea rinserrata in una prigione (1).

> Virgo in conclavi sedet...ubi inerat pictura haec: Jovem
> Quo pacto Daneae misisse ajunt quondam in gremium
> imbrem aureum (2).

Questo mito ha senza contradizione un significato molto energico; quindi un commentatore, a proposito dei versi di Terenzio che abbiamo citati, disse: una cortigiana può trovar forse un quadro che meglio convenga alla sua casa? . . . Non pare udirla dire ai giovani con l'autorità di Giove, che i suoi favori sono a prezzo di oro; *illam corporis partem, auctore Jove, velut auratam fuisse?* Lattanzio dice parlando di Giove: » Per posseder Danae, versò nel suo seno una pioggia di monete di oro (3). » Sembra che questa avventura abbia tribuito al re dell' Olimpo il nome di *Pecunia* (4).

Nella prodotta Tav. XXXVI vedesi uno sco-

(1) Apollodoro, II, 4.
(2) Terenzio Eun. att. II, sc. 5.
(3) Lib. 1 cap. 4.
(4) Apollodoro II.

glio alzarsi ispido ed acuminato sopra le onde, ed il mare agitato ancora dal guizzare, e dibattersi della fiera. Apparisce in lontananza il mostro sgozzato, che con la testa boccheggiante al cielo innalzata versa un torrente di sangue. Sul davanti di questo scoglio sta l'eroe vincitore tutto nudo, se non che un picciolo mantello rosso (che sappiam da Polluce chiamarsi *efattide*), discendendogli di sopra l'omero, gli si aggruppa sul braccio sinistro con cui tiene la spada falcata (che di tempra adamantina aveva ricevuta in dono da Vulcano), e la testa fatale della Gorgone, che par si studi di nascondere agli altrui sguardi. Alza l'eroe il braccio destro ad ajutare la bellissima Andromeda a discendere dallo scoglio, la quale raccoglie con una mano un lembo del tunico-pallio di cui è vestita, onde non esserne impacciata nella discesa. Questo tunico-pallio di color giallo due volte succinto cade alla bella vergine in prolisse e fluttuanti pieghe sul collo de' piedi, dall' omero sinistro su cui è con una fibula gemmata ne' due orli congiunto. Nel volto della bella donna si vede ancora impresso collo stupore dell' inaspettata liberazione la paura del corso pericolo. Delle tre istorie, che riguardano il soggetto prodotto e ritrovate in Pompei ed Ercolano, questa è la più conservata, ma la meno pregevole per magistero; e nelle altre due si veggono, oltre le due figure principali sulla riva opposta due altre figure sedute forse

rappresentanti donne compagne della fanciulla, o piuttosto curiose spettatrici del di lei caso.

MERCURIO

CONSEGNA BACCO BAMBINO ALLE NINFE CADMEE (1).

Sono su tal proposito tante e sì varie le tradizioni che corsero fra i popoli dell' antichità circa l'educazione di Bacco, che perfino giunsero a mettere in dubbio l'esistenza di questo Dio, ed a non più considerarlo che qual mito o personificazione della vigna, del vino, dell' ubriachezza (2). Tuttavia, secondo la tradizione più generalmente sparsa, Bacco dee la luce a Giove ed a Semele, figlia di Cadmo fondatore di Tebe. Giunone, gelosa di questa principessa, le ispirò di chiedere a Giove che a lei si presentasse come a sua sposa sfolgorante degli attributi di sua gloria e possanza. Il re de' numi non seppe resistere alle preghiere di sua donna, ed essendosi a lei avvicinato colla folgore in pugno, ella con morte repentina pagò il fio del suo sconsigliato orgoglio. Semele era incinta da sei mesi: Giove nascose nella sua coscia il frutto de' suoi amori colla principessa di Tebe, e tre mesi dopo diede alla luce Bacco, da lui confidato a Mercurio. Questo Dio recollo dapprima presso Ino,

(1) Bassorilievo scolto intorno ad un gran vaso in marmo greco alto palmi 5, per palmi 3 e once 6.

(2) Diodoro lib. III, 62, e seg.

VASO

sorella di Semele, indi alle Ninfe (1); ed appunto nel vaso che offriamo alla Tav. XXXVII, vedesi Bacco bambinello ch' esce al giorno dalla coscia di Giove, e Mercurio che s'inclina per riceverlo fra le sue braccia, onde poi condurlo alle ninfe Cadmee per farlo nutrire: in un bassorilievo della villa Albani Mercurio è tutto isolato, e regge l'infante Bacco raccolto nel seno della sua clamide in atto di fender l'aria col leggiero suo passo e di volare alle ninfe nutrici per loro consegnarlo. Nella raccolta de' monumenti Borbonici pubblicata in Venezia pe' tipi dell' Antonelli vedesi un affresco rinvenuto in Resina nel 1745, che esprime l'educazione di Bacco. (*Prima di scendere alla descrizione del soggetto esibito nella Tav. XXXVII, mi faccio un dovere di darli a conoscere. L'illustrazione del bassorilievo Capitolino appartiene al Fuggini; eccola.*) L'infanzia, e la puerizia di Bacco, o sia la cura, che si presero di nutrirlo le ninfe, alle quali appena nato fu consegnato da Mercurio, e l'educazione, che poi nell' età puerile gli diede Sileno detto perciò da Plauto (2) *Bromii altor maximi,* e da Orazio (3),

Custos famulusque Dei Silenus alumni,

sono il soggetto principale di quest' urna. Gli scrittori hanno diversamente pensato intorno al

(1) Apollodoro lib. III, 4, § 3.— Ovidio Met. 3 259, e seg — Igino Fab. 167 e 179. Diodoro luogo citato.

(2) Nel Prologo delle Bacchidi vers. 25.

(3) Nell' arte poetica vers. 233.

numero delle ninfe educatrici di Bacco. Plinio (1) una sola ne pone per nome Nisa, col quale eziandio si accordano Orfeo nell' Inno a Sabazio, ed Apollonio Rodio (2); quali però le danno un diverso nome; e a una tale opinione è conforme la scultura di un vaso di Salpione Ateniese dato in luce dallo Sponio. Oppiano però pretende, che tre sorelle di Semele, cioè Ino, Autonoe, ed Agave educassero Bacco sul monte Mero; e Diodoro pure racconta, che tre furono le educatrici di questo Dio, nominandole però altrimenti, ed è questo anche il sentimento di Servio. Ferecide Ateniese all' incontro, e Museo, allegati da Germanico Cesare nell'esposizione d'Arato, vogliono che le nutrici di Bacco fossero le Ninfe Dodonidi trasportate poi in cielo, e dette le Jadi, conforme riferiscono anche Apollodoro, ed Igino, il quale sull' autorità del nominato Ferecide ne conta sino al numero di sette; laddove Museo dall' istesso Igino citato ne numera cinque sole, come fa Esiodo secondo Teone. Essendovi pertanto una sì gran diversità d'opinioni intorno al numero delle Ninfe educatrici di Bacco, non è meraviglia che si osservi questo soggetto diversamente espresso nelle antiche sculture; e certamente con saggio accorgimento si astenne Plutarco dal determinare sopra di ciò cosa alcuna, dicendo solamente

(1) Lib. V cap. 18.
(2) Argonaut. lib. IV, vers. 113.

che furono esse più di due, per aver Bacco bisogno di esser ben temperato. Quei che ne numerano fino a sei, si conformano all' opinione riferita dall' antico Scoliaste d'Omero, che ne registra anche i nomi propri, e a quello che nota Teone, ove narrando essere state le nutrici di Bacco trasportate in cielo, e mutate in stelle col nome di Jadi, dice che queste, secondo ne pensava Ippia, erano sei, chiamate poi Jadi, *perchè aveano nutrito Bacco, il quale era chiamato Hyes*, nome, con cui usavano d'invocarlo specialmente gl' iniziati ne' misteri di lui, come attesta Demostene.

La nostra scena, Tavola XXXVII, si esegue pomposamente nella residenza della regina di Tebe fra nove vivacissime figure. Primeggia il gruppo di Mercurio, Bacco, ed Ino. Immediatamente dopo questa Ninfa evvi un uomo stante, coi piedi incrocicchiati, la destra appoggiata al tirso, e la sinistra rivolta al fianco; e sembra, che prenda parte alla recezione dell' infante Bacco. Seguono due Ninfe: la prima si appoggia al tirso, e porta i sandali ai piedi; la seconda ch' è pure calzata, distende con molta vivacità la destra sul prossimo tronco. Un festivo Fauno, ch' è posto subito dopo Mercurio, suona due tibie, e fra questo ed un altro (che porta il tirso ed una pelle di fiera legata al collo) danza una ebrifestante donzella al suono di un cembalo ch' essa stessa percuote, solennizzando coi due compagni l'arrivo del Dio dell' allegria. Alcuni oggetti, che vi sono scolpiti intor-

no, indicano più probabilmente che fosse ad uso sacro destinato e forse quell'ara rotonda e vuota, che si ergeva ordinariamente su di un luogo percosso dal fulmine, che poi si circondava da un tempietto denominato bidentale, pel sagrifizio che vi si praticava di una pecora, onde purgare quel luogo tocco dal fuoco del cielo. Quindi è, che il romano artefice espresse Giove corteggiato dagli altri numi guardando la sua alata ministra coi fulmini fra gli artigli, per alluder forse al comando, che diè il Signore dei numi di percuotere coi suoi fulmini quel determinato sito, sul quale poscia fu eretto il *puteale*.

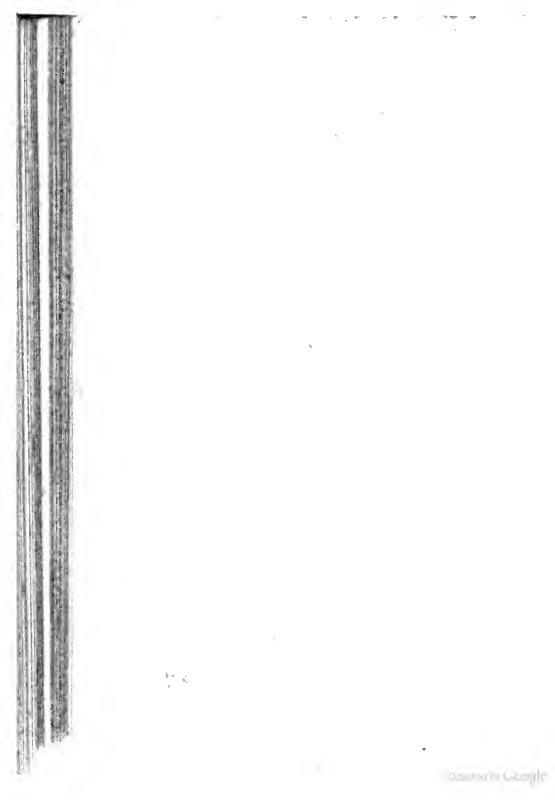
ESCULAPIO (1)

Nel marmo si rinviene la maggior parte di quelle particolarità con le quali era uso di effigiarsi Esculapio, secondo la testimonianza degli antichi scrittori, cioè l'età senile, una lunga e folta barba, il pallio, e quella specie di scarpe alla greca, che erano dette *crepidae*. *Ipsum hoc pallium morosius ordinatum, et crepidae graecatim Aesculapio adulantur*, come osserva Tertulliano (2). Per quello poi, che spetta alla sua barba, è celebre la bizzarria di Dionisio Tiranno di Siracusa, il quale ordinò che si tagliasse la barba d'oro che avea la statua di Esculapio Epidaurio, per non

(1) Statua in marmo grechetto alta pal. 8 e mezzo.

(2) *De pallio* cap. 4. pag. 8. dell' edizione del Pamelio

A. Russo dis. F. Pistolesi inc.

ESCULAPIO _ STATUA

essere, come egli disse, conveniente che si vedesse barbato il figlio, mentre Apollo suo padre si vedeva in tutti i templi figurato senza barba(1). Minuzio Felice nel suo Ottavio (2), deridendo le gentilesche deità, pone in vista questa stessa ridicolezza scrivendo: *Aesculapius bene barbatus, etsi semper adolescentis Apollinis filius*. Io sò che si può citare ancora qualche monumento, in cui Esculapio si trova espresso senza barba, come si vede in una moneta de' Pergameni battuta sotto Caracalla e Geta, appresso lo Spanemio (3), e in una gemma del Museo del Granduca di Toscana, riportata dal Gori (4); e sò, che Pausania (5) racconta di avere anche trovato in Fliunte una statua di Esculapio senza barba, siccome appresso i Sicioni; ma la comune, e ordinaria maniera di descriverlo e di effigiarlo, fu sempre di farlo comprendere vecchio, e barbato, qualmente lo descrive Ovidio (6); e Albrico filosofo (7) nota, che tale era appunto la di lui immagine: *Homo quidam, cum barba valde prolixa; indutus habitu medici sedens*.

Il rinvenimento nell' isola Tiberina di questo pregievole monumento di scultura greca non può

(1) Vedi Cicerone *de nat. Deorum* lib. III cap. 34.
(2) Cap. XXI pa 205 dell' edizione di Giacomo Gronovio.
(3) *De praest. et usu Numismat. antiquor.* dissert. v. cap. XII pag. 282.
(4) Gori *Inscript. antiqa. in Etruriae urbibus extst.* tom. I tav. VI.
(5) Corinth. lib. II cap. 13.
(6) Metamorphos. lib. XV vers. 656.
(7) *De Deor. imagin.* cap. XX.

dispensarci da alcune osservazioni sulla sua antichità, e sull' occasione che forse diede luogo alla sua erezione. Si raccoglie da Valerio Massimo (1) che riusciti inutili tutti i rimedi della medicina per far cessare la strage che faceva la peste in Roma nell' anno 461, essendo consoli Lucio Postumio e Cajo Giunio Bruto, i sacerdoti incaricati di consultare i libri sibillini trovarono che l'unico mezzo da far cessare l'orribile flagello si era di trasportare in Roma Esculapio. Dieci fra' principali cittadini furono spediti in Epidauro; ove appena giunti, Esculapio, al riferir d'Ovidio (2), apparve al loro capo Quinto Ogulnio, e assicurandolo disse: io navigherò con voi, ma sotto altra forma; mirate questo serpente che s'intortiglia intorno al mio bastone: è questa la forma che io ho risoluto di prendere, ma mi vedrete più grande, come conviene agli dei di mostrarsi a'mortali. Puntualissimo il nume comparve nel dì seguente in mezzo del tempio nella forma da lui annunciata, e correndo per la città con istupore di tutti, giunse al porto, lanciossi nella Romana trireme e si adagiò, attortigliandosi nella residenza di Q. Ogulnio.... Giunti in riva del Tevere, e mentre que' deputati intenti erano allo sbarco, gittossi in acqua, e andossene a nuoto nell' isola, ove poscia fu edificato il suo tempio; al quale io suppongo che appartener possa la nostra statua.

(1) Lib. I cap. 8.
(2) Lib. XV delle Metam. Fav. 50.

È noto che ogni tempio appo gli antichi conteneva la statua della divinità alla quale era eretto, e sull'autorità di Valerio Massimo abbiam raccolto che nell' isola Tiberina si fosse edificato un tempio ad Esculapio in rendimento di grazie per la cessata strage pestilenziale che desolava Roma; quindi non sembrerà strana la conghiettura ch'essendosi la statua in quell' istessa isola ritrovata, possa esser quella eretta nel tempio che fu in quella occasione edificato. E acquisterà maggior forza il nostro argomento se si rifletta allo stile della statua esibita in questa tavola XXXVIII, che sente già di quel principio di decadenza delle arti greche che ebbe luogo, secondo Plinio (1), verso l'Olimpiade 120 co' successori di Lisippo e di Apelle, epoca che corrisponde presso a poco al tempo dell' edificazione del tempio di Esculapio nell' isola Tiberina.

Il primo passo che il culto d'Esculapio fece dalla città d'Epidauro si fu nell' isola di Egina situata di contro ad essa; e quindi via via corse per tutta la Grecia e il mondo conosciuto dagli antichi, somigliante al rapido corso dell' astro ch' ei rappresenta. Vedevasi a Messene un magnifico tempio sacro ad Esculapio, adorno di bellissime statue, fra le quali, oltre a quelle del dio e dei figli ad esso attribuiti, trovavansi quelle di Apollo, delle Muse e di Ercole ossia del medesimo dio So-

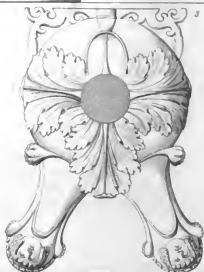
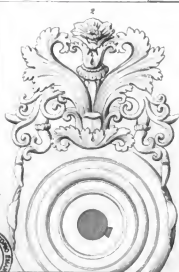
(1) Lib. 34, cap. VIII.

le, sotto le diverse forme equinoziali. E presso a questo tempio vedevasi pur quello di Triopante, divinità anch' essa collocata dagli antichi nella costellazione del serpentario, e le immagini dei Cabiri che la teologia dei Fenici faceva fratelli di Esculapio; il qual tempio e le quali immagini manifestano abbastanza l'origine del culto che i Fenici, primi viaggiatori in quei paesi, vi recarono. Presso a Telpussa nell' Arcadia e a Megalopoli vi erano templi o statue di Esculapio nelle quali venia figurato come un fanciullo; conseguenza naturalissima della credenza invalsa fra i Greci che quel dio fosse nato in mezzo a loro; e nell' Acaja sul golfo di Corinto sorgeva una statua a lui sacra, e appresso di questa vedevasi quella della salute e d'Igìa. È quivi che Pausania incontrò un uomo di Sidone il quale accertollo che i Fenici conoscevano assai meglio dei Greci la natura della stessa loro divinità, poichè non davano essi ad Esculapio una mortale per madre, e solamente in lui riconoscevano quella benefica qualità del sole che conserva nell' aria la mite temperatura tanto proficua alla salute. E importantissima è questa conversazione di Pausania con quel Sidonio, perocchè prova la nostra opinione allegata di sopra e appoggiata all' autorità di Porfirio. Eravi in Sicione un tempio di Esculapio, nel cui ingresso trovavasi da un lato l'Auriga nunzio di primavera, e dall' altra l'immagine di Diana, ossia della Luna che alla pri-

mavera trovavasi piena nel segno opposto, ossia in congiunzione con Esculapio. Egli poi era rappresentato imberbe come Apollo. Si può dunque considerare primavera, che avea per Paranatellone Esculapio, ossia la costellazione in cui la luna trovavasi piena ogni anno a quell' epoca. E quì sembra che avesse molta relazione all'occaso e alla luna opposta al sole; poichè ivi si trovavano perfino le immagini del sonno e dei sogni. Il dio teneva in una mano lo scettro, nell' altra un ramo di pino, la cui scorza, come può vedersi in Pausania, era assomigliata dagli antichi alle scaglie del serpente; e ciò volea forse riferire alla tradizione la quale diceva esser stato quel dio portato da Epidauro in Sicione sotto la forma di serpente. Si è veduto come nella teologia fenicia egli passava per figlio di una Titanide; e sotto questa denominazione conoscevasi a Titane o Titanea, città vicina a Sicione, la quale dicevasi fondata da Titano fratello del Sole. Avea quivi un tempio a lui dedicato, per quanto vuolsi, da Alessanore, suo nipote, nel quale vedevasi rappresentato avvolto, come l'inverno, in un manto di lana che tutto coprivalo, fuorchè il volto e l'estremità dei piedi e delle mani; e presso di lui sorgevano le statue di Alessanore, di Evemerione, e d'Igìa, che, come vedremo in appresso, altro non erano che esseri morali personificati. Coronide, madre di Esculapio, quella Titanide di cui parla Sanconiatone, anch' ella vi avea la sua statua; ed eravi pure un

altare sul quale sacrificavasi ai venti, al pari de'Fenici, ed una grotta in cui si serbavano dei serpenti sacri, ai quali nessuno osava accostarsi. Finalmente adoravasi a Leutra, ove dicevasi figlio della bella Arsinoe, nome di una Plejade, e a Terapnea, ove prendea il nome di Cotileo; e in Asopo ove era chiamato Filolao, che significa amico del popolo; e a Baja, e a Limera, e in Elide sulla cima di una montagna vicina al monte Alfeo, ove chiamavasi Demainete o Demaneto; e a Pellene ove nomavasi Ciro, che vuol dire Signore, e a Pergamo e a Titorea nelle Focide, e in molte altre parti dell' Affrica e dell' Asia, e per ultimo in Roma, ove il suo culto fu recato in un modo che merita di esser raccontato più diffusamente che non fece Noël.

Per dare a conoscere il pregio del prodotto simulacro, dico ch' esso nell' aspetto è sereno, maestoso nell' attitudine, chiaro ne' suoi attributi, e che al primo sguardo appalesasi per la immagine del dio di Epidauro. Con la sinistra ripiegata al fianco abbandona tutto il peso del suo corpo su di un bastone sottoposto all' ascella dritta, intorno a cui si avviticchia un lungo serpente solito compagno di questo nume. Un largo manto l'inviluppa, lasciandogli scoperta la spalla dritta ed il petto. La maestosa chioma e la barba di questo dio, che ordinariamente hanno qualche relazione con quelle di Giove, quì danno alla sua testa pensante non poco decoro: e sebbene a quelle somiglia-

O. Angelini dis. | C. Venier inc.

LUCERNA DI BRONZO CON SILENO

no moltissimo, non giungono però alla maestà che distingue il signore del fulmine (1). Elegantissimi calzari gli rivestono i piedi, ai quali vi ha raggruppata una cortina, o cesta mistica, che ci richiama all' idea gli oracoli che questo nume rendeva in Epidauro.

LUCERNA CON SILENO (2)

Oltremodo galante e di bizzara figura è la prodotta lucerna, ed è di quelle, che giusta il sentimento di Ateneo, furon dette *bilychnes* da' latini, e *dilychni* διλυχνι da Metagene e Filonide (3). Il Quaranta che l'illustrò dice, che i becchi destinati a contenere i lucignoli sono di sotto adorni di due teste coperte con calantiche egizie; un ampio fogliame uscente dalla estremità superiore del piede ne abbellisce la coppa. Fiori ed arabeschi d'ogni maniera si distendono sul manico a guisa d'anello, onde passarvi l'indice e comodamente portarla. Ma quel che la rende preziosissima è un Sileno stante sulla sponda della bocca per la qua-

(1) La chioma di Esculapio somiglia alquanto a quella di Giove, ma non mai gli giunge a cader sulle spalle. Sopra la fronte però glie se ne innalza una parte a guisa di quella del padre degli dei, cadendo poi giù l'altra parte; cose tutte che si verificano in questo importante simulacro. E Winckelmann ne' suoi monumenti inediti in comprova di questi caratteri della chioma di Esculapio cita una statua più grande del naturale di questo nume, esistente in villa Albani, al che ora possiamo a ragione aggiungere anche la nostra.

(2) Bronzo proveniente dagli scavi d'Ercolano.

(3). Ciò perchè contenevano due lucignoli.

le infondevasi l'olio. Egli è coronato d'edera, ha barba folta ricciuta e pelose cosce (1).

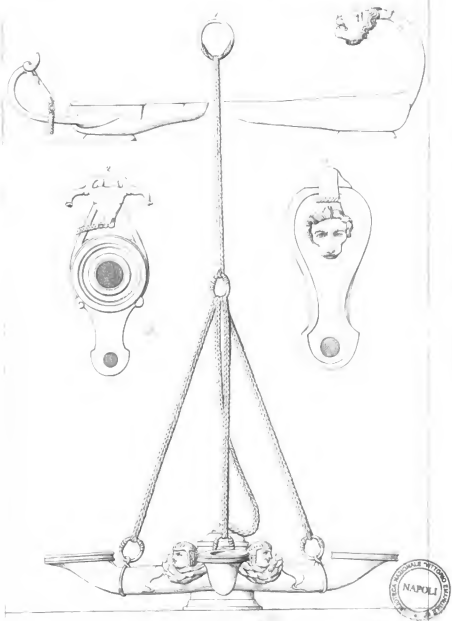
TRE LUCERNE

DI

BRONZO

Quantunque si parli del tante volte prodotto soggetto delle Lucerne, pur tuttavia vi è sempre che dire sì sulla forma che sui simboli in esse cisellati o scolpiti. La prima della esibita Tavola è comunemente detta *Trimyxos lychnos*, τριμυξος λυχνος, e le servon d'ornamento due teste femminee addobbate di calantica, le quali par ch' escano da altrettanti festoni disposti in forma circolare: La tenevan sospesa dal candelabro tre picciole catene, e queste appese a'suoi tre rostri; la quarta serviva soltanto per esservi sostegno al coperchio dell' infundibulo (2). Tale arnese da taluni credesi ivi posto per ismorsare il lume, ed infatti dagli antichi il puzzo del lume spento aveasi non solo per disgustevole, ma benanche per nocivo, e tale da produrre il mal caduco, come scrisse Lucrezio, ed a fare abortire le donne, come asserì Ari-

(1) Le dita strette della destra innalzata fan vederci che doveva stringer con esse un vaso donde versava il liquore in qualche bicchiere tenuto nella manca, la quale per ingiuria del tempo andò perduta insieme col polso.

(2) Ciò vuolsi da un dotto Archeologo Alemanno per riverenza taciuto da Bernardo Quaranta, che nell' edizione Napolitana illustrò le suddette lucerne.

TRÈ LUCERNE DI BRONZO

stotile, Plinio ed altri. Ciò non pertanto essi per superstizioso costume non osavan mai di smorzare il lume, ma o il facevano estinguere da se in luogo solitario, o la grossezza del lucignolo sì bene alla durata dell' accensione ed all' olio proporzionavano, che al finir di questo anche quello trovavasi consunto (1); dicevasi addormentar la lanterna, chi la preparava in siffatto modo (2). Ma perchè, dirà taluno col precitato Quaranta, si facevano coscienza gli antichi di spegnere la lucerna? Forse perchè la credettero cognata del fuoco immortale ed inestinguibile? O perchè non vollero che si desse morte ad una cosa animata, qual credevano il lume della lucerna per abbisognar di alimento, aver moto da se, e lamentarsi nel finire come uomo che sia ucciso? Non posso a meno in quest' incontro di riportare i primi versi della Mascheroniana di Vincenzo Monti, poichè del tutto analoghi a quanto di sopra ho esposto (3):

> Come face al mancar dell' alimento
> Lambe gli aridi stami, e di pallore
> Veste il suo lume ognor più scarso e lento;
> E guizza irresoluta e par che amore
> Di vita la richiami, infin che scioglie
> L'ultimo volo, e sfavillando muore.

(1) Vedi l'Antologia tom. III pag. 79 num. 28.

(2) Ciò ricavasi da Frinico; si può aggiungere la *dormitans lucerna di Ovidio, heroid.* 19 53,

(3) Canto I in morte di Lorenzo Mascheroni.

O, infine, per insegnarci, che le cose di cui ci siamo a nostro bell' agio serviti abbiam l'obbligo di conservarle ad uso altrui? Questi sono i modi co' quali uno de' più eruditi filosofi dell'antichità cerca sciogliere la proposta quistione.

Le altre due Lucerne meritano di essere osservate solo pei loro manichi: il primo rappresenta un bucranio; il secondo la testa di un lione.

VASI
DI
VETRO

Il sullodato Quaranta illustratore delle tre lucerne in tal modo parla de' vasi che do a conoscere con la Tavola XLI. Le liste increspate, che si presentano nel primo, nel secondo, nel terzo e nel quarto sono dipinte a rosso, a verde ed a turchino, ed imitano quelle scanalature praticate nel vetro istesso, non solo per ornamento, ma benanche per impedire che la soverchia levigatezza non avesseli fatti scivolar di mano. Chiflet opinò che questi vasi, di cui gran quantità si trova nei sepolcri, servissero per raccogliervi le lagrime sparse da coloro che andavano a piangere i cadaveri. E siffatto sentimento accreditato non poco dal Baruffaldi, dal Gutiero, dallo Smezio, dal Kirchmann, dal Kipping, e da altri archeologi stati in voce di eruditissimi, fu in voga per molto di tempo. Ma sur-

G. Avolio dis. — F. Pistolesi inc.

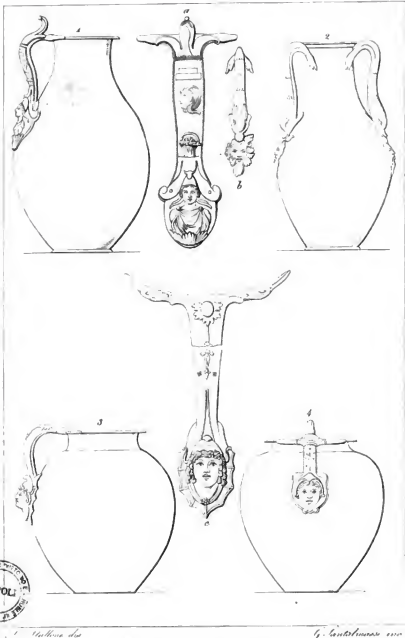
VASI DI VETRO

sero finalmente Schoepflin e Paciaudi, e più tenendosi alla verità de' monumenti, che alle incertezze delle conghietture, mostrarono con vittoriose ragioni che tali vasi destinati fossero a contenere gli unguenti. E su ciò il Paciaudi dice: *Igitur Phialae, quae vulgo lacrymatoriae audiunt, continuere sine dubio balsama et liquores, quibus antiqui ossa delinire et condire solebant; et quoniam sepulturae perficiendae deserviebant, sepulcro condebantur.* Meglio adunque li diremo, *unguentarii*, o *balsamarii* myrérai lecythoi con Polluce Μυρηραὶ λήκυθοι. E per verità nel bassorilievo Capitolino rappresentante i funerali di Meleagro, tu vedi una donna accostarsi al rogo, e da un vaso grandetto anzichè no, versare il balsamo di uno di siffatti unguentarii, o *alabastri*, cioè *vasi senza manichi*. E di parecchi ne osserverai ancora in mano di quelle figure che ne' vasi Greci dipinti si accostano alle tombe ad espiare i Mani. Il perchè Anacreonte gridava come inutili tutti i libamenti, ed i balsami con che onorato avrebbe il suo cadavere, ed anzi vivo bramava goderne. Laonde conosciuto che questi vasetti siano serviti d'unguentarii, ben possiamo dedurne essersene fatto uso anche nei bagni ed a tavola e ne' letti, dove piaceva agli antichi ungersi le guance, gli occhi, i capelli e tutto il corpo. Da Suida poi ci s'insegna che solevano portarsi alla cintola, e da Difilo s'impara che taluni usavano di conservare in essi qualche moneta. Però vi si spiegava tutta

la pompa che oggi si mette da così detti chincaglieri ne' carafini d'odore (1). Se ne facevano di ogni materia, ed anche di cuojo; il perchè qualche volta in tempo di carestia furono cotti e mangiati (2).

Negli altri due vasi coperchiati si veggono ancora le ossa nuotanti in un fluido prodotto dall' acqua penetratavi, e mescolatasi a' balsami dove erano state immerse dagli amici, che dopo la combustione del cadavere raccolte le avevano. Siffatti vasi appellavansi dai Greci *ostothecae ed ostodochia* (3), dai latini *urnae ossuariae*, *cinerariae*. E spesso alle ossa univansi ancora le cose state più care al defunto, come la punta di una lancia trovata in uno di siffatti vasi disotterrato in Tarquinia (4). Essi chiudevansi ne' sepolcri, ovvero si mandavano alla patria del defunto per quivi ricevere gli estremi onori. Così leggiamo in Tacito (5) avere Agrippina portata a Roma l'urna dove si conservavano le ceneri di Germanico. Anzi trattandosi di sovrani, al passar quelle da un paese in un altro, le autorità pubbliche le facevano coronar di fiori e di diademi, e seguire da un pubblico accompagnamento, come attesta Plutarco parlando dell' urna cineraria di Demetrio:

(1) Polluce VII, 182.
(2) Casaubono a Teofrasto p. 75.
(3) Οςοθηκαι, Οςοδοχεια.
(4) Vedi gli annali dell' istituto di corrispondenza Archeologica per l'anno 1829 pag. 25.
(5) Annal. lib. 3 cap. 5.

G. Cantalamessa inc

QUATTRO VASI DI BRONZO

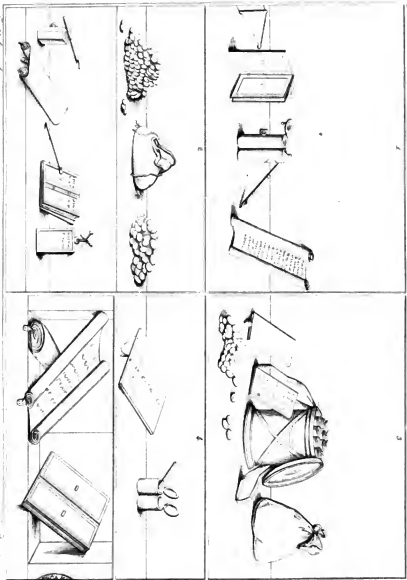
QUATTRO VASI

DI

BRONZO (1)

Pressochè innumerabili sono gli utensili che dalle viscere della terra d'Ercolano e di Pompei emersero, mercè i tentativi praticati in quel suolo ricoperto di cenere e di lapillo. E a qual numero prodigioso ascenderà una tale raccolta tosto che saranno interamente disotterrate le due indicate città? Sarà infinito, credo io bene, e l'unico al mondo. Non per la materia, per se stessa vilissima, ma sibbene pel merito della invenzione, cioè de' vari oggetti al vivo e in vario modo rappresentati. Il primo effetto di tutte le belle arti del disegno è il piacere alla vista, e ciò ebbero mai sempre a cuore i Pompeiani scultori; ed in fatti giusta i primi canoni dell' arte, il primo effetto della scultura è il piacere della vista per mezzo di effigi scolpite in marmo, in bronzo e in qualunque materia solida, mercè un castigato disegno, il quale è l'arte di dare a ciascun oggetto la sua vera misura é proporzione, compire le forme con contorni diversi, fissare le attitudini, l'espressioni di qualsisia figura in qualunque caso; studio immenso, perchè la natura si diversifica all'in-

(1) Furono essi rinvenuti in Pompei: il primo alto palmo uno, once sette: il secondo palmo uno, once sei: il terzo palmo uno, once due; il quarto palmo uno, oncia una e mezza, tutti di singolare semplicità e bellezza.

finito. E ciò consiste in conservare in ciascuna figura un' esatta apparenza di proporzioni in ogni diversità di mosse, di lontananze, di scorci: variare le proporzioni secondo il carattere de'soggetti: mantenere l'equilibrio in ogni sorta di situazioni e di movimenti: dare preponderazione dove occorre, e cessazione di moto ne' corpi non viventi: diversificare le attitudini e conservarle sempre naturali: mettere del contrasto e dell'opposizione nelle mosse, nelle arie di teste, ne' portamenti, e senza stento veruno: contornare leggermente con brio: esprimer molto con pochi tratti, ma senza secchezza, rozzezza, anzi con grazia e con eleganza: tutto ciò è disegno, e tutto ciò non è che un mezzo; tanto rinviensi negli oggetti Pompeiani, cioè ne'quattro vasi riuniti più per corrispondenza di forme, che d'altro. Il primo che rappresenta una misura, ha un col manico elegantemente lavorato intarsiatura d'argento e di rame: il secondo presenta un' *idria* di graziosissima forma a a due manichi: il terzo e quarto son presso che uguali di forma, ma distinti dalla diversità del manico. È indubitato che di tutti gli ornamenti che veggonsi espressi su i manichi de' vasi non può rendersi ragione, poichè nella massima parte sono dovuti alla fantasia ed al genio degli antichi artefici.

Pitture esprimenti istrumenti da scrivere

ALCUNI ISTRUMENTI

DA SCRIVERE

Così il Quaranta esprimesi nella illustrazione di un tal dipinto. Sono in questa tavola riuniti, e' dice, diversi frammenti di antichi dipinti, ne' quali miransi espressi per la maggior parte gli antichi istrumenti di quell' arte con cui si dipinge la parola, e che unita poi colla stampa rese eterno il dominio della verità e delle scienze ed il mondo incivilito assicurò dalla barbarie. In mezzo al primo quadro a sinistra di chi guarda evvi un calamajo, che equivale al testo greco il *recipiente del liquor nero*. Lo formano due vasi uniti insieme, forse per mettere nel primo la tinta nera, e nel secondo la rossa; detta *miltum cinnabaris*, *minium*, *sinopis*. Uno di essi è coperchiato. Al lato vi si vede un anelletto, che serviva per tenerlo sospeso a fianco, come dice Orazio, o semplicemente per manubrio. La canna tagliata in punta ed appoggiatavi, è quella con cui scrivevasi prima d'introdursi l'uso delle penne di cigno, e di pavone, del che non abbiamo memoria prima del secolo V. Fu chiamata calamos, e da Celso *calamus scriptorius*, da Apulejo *calamus chartarius*. Dalla parte del calamo si vede un polittico grammation *polyptychon*, cioè un libro composto da più tavolette incerate, su cui scrivevasi collo stile, e che si univano con gangheri o anelletti, onde il

leggitore potesse comodamente spiegarle ed aprirle. A sì fatto libro veniva dato il nome di *tabellae triplices*, se le tavolette erano tre, e quello di *tabellae quintuplices*, se cinque. Le tavolette poi erano di bosso, di cedro, e di altra materia. Di tali non unite in forma di libro, ma sospese ad una ad una alle pareti, o alle colonne, ve n'ebbe gran quantità nei tempii di Tricca, di Coo, e d' Epidauro. Vi si trovavano scritti i rimedi, mercè i quali gl' infermi eran guariti; e di esse profittò moltissimo Ippocrate per compilare i suoi medici libri. In mezzo alle tavolette, o pagine, che dir si vogliano, del nostro libro, vi compariscono due bottoncini, detti *umbilici*, e servivano a far sì che piegandosi le tavolette, una l'altra non toccasse, e non si alterasse l'impressione fatta sulla cera, di che eran coperte. All' estremità del dipinto si vede un oggetto a forma di borsa da riporvi il piombo, il temperino, ed altri strumenti scrittorii. L'angolo di essa, che ne forma il fondo termina in una specie di gorbia; negli altri due angoli compariscono due lacci. Poco lungi dalla canna scrittoria evvi un papiro aperto in mezzo ed arrotolato nelle estremità. I caratteri che ci sono, sembran latini, e vi fu chi ne lesse qualche parola.

Il quadro inferiore ci presenta due mucchi di monete, tra' quali sta un sacco ripieno, dove potrebbero supporsene delle altre. Questo sacchetto mi ricorda l'*effundi saccos nummorum* di Orazio, ed una bella sentenza di Giovenale. Nello scom-

partimento inferiore si vede un calamajo, alla metà del quale comparisce l'anelletto, onde passarvi il laccio, o il dito, volendosi tener colla mano, siccome ho già notato. Sulla bocca del calamajo giace di traverso la canna da scrivere. Poco lungi si osserva un papiro mezzo spiegato, che dai greci ebbe nome di *cylindros*, da'romani di *volumen*. Quel pezzetto rotondo che ne pende, era il tassello, dove si scriveva il nome dell'autore dell'opera. I greci lo chiamarono *syllabos*, *epigraphe*, ed i latini *titulus*. A fianco vi è un altro polittico aperto.

L'istrumento messovi al di sopra pare a prima giunta una canna scrittoria. Ma il mancarvi i nodi che sono nell' altra già osservata, fa veder chiaro, che sia uno degli stiletti da scrivere sulle pagine incerate chiamato *stylus*, *graphium*, *celtes*. Se ne facevano d'ogni materia. Nell' VIII secolo erano ancora in uso quei d'argento, come ricavasi dalla settima lettera di S. Bonifacio. Quello con cui Cesare ferì il braccio di Casca, uno de' congiurati che lo uccisero in Senato, era di ferro, come dice Plutarco. Caligola subornò taluni, affinchè avessero finito a colpi di così fatti stili un Senatore a lui inviso. E Seneca racconta, che con tali stiletti fu morto dal popolo un cavalier romano, che avea ucciso il figlio a colpi di frusta. Con essi i greci, ed i toscani furono i primi a scrivere, ma poi se ne fecero anche d'osso. Titinnio diceva: *velim osse arare campum cereum*. Vicino al li-

bro v'è un chiodo, al quale è legata una tavoletta con un laccio passante per una specie di picciolo anello situato alla estremità superiore, e chiamato *capitulum* da Varrone. È un *palimpsestò*, detto così perchè serviva a radere replicate volte quel che vi si era scritto, onde potervi scrivere di bel nuovo. Trattandosi di conti dove era facile sbagliare, ognun vede quanto fosse necessario avere uno di tali *palimpsesti* per rettificar le partite, prima di passarle a libro in eleganti caratteri. Però il libro, che gli è vicino, e di cui abbiam già parlato, potrebbe esser alcuno di quelli chiamati *diurni*, ovvero *breviarii rationum*, *tabulae accepti et expensi*. I greci li chiamavano *ephemerides*, che sarebbe come un dire *giornali*: ed in questo senso usava tal voce Properzio.

Nell' altro quadro, il primo tra quelli situati a fianco de' precedenti, evvi una specie di cassetta cilindrica. Il coperchio che n' è pendente ben mostra che vi si attaccasse in guisa da non poterne cadere, quantunque ne fosse tolto. Esso dicevasi *scrinium*, o *capsula*, e vi si mettevano verticalmente i volumi, affinchè non si fossero schiacciati. Catullo si scusava con Manlio di non mandargli i versi richiesti, perchè de' suoi libri non avea seco che una sola cassetta.

Dalla estremità de' papiri, che vi si rinchiudono, si veggono uscire le così dette *cornua*, pel significato della qual voce tanto disputarono Grevio, ed altri valentissimi. Appoggiate a questo

scrigno vi sono due tavolette in cera scritte orizzontalmente, e legate con una fettuccia. Poco lungi vedesi anche una tavoletta simile a quella sospesa al chiodo nella pittura già descritta; se non che ne differisce solo per un piccolo manubrio, che tien luogo di anelletto di quella. Essere pure un palimpsesto ce lo persuadono chiaramente le monete, ed il sacchetto del denaro che si voleva conteggiare; ed anche il modo, con che sono scritti i versi, taluni verticalmente, altri orizzontalmente, il che non si sarebbe potuto, se la scrittura dovea così rimanere.

Nel quadretto situato al di sotto si osserva un calamajo a due bocche, da cui furono alzati i coperchi; in una di esse evvi una penna. A fianco si vede un libro aperto. Il calamajo, che vi è vicino, ed il colore suo giallognolo mostrano chiaramente che sia una membrana. Confermaci poi in questa opinione il vedere, che queste membrane sieno legate con una fettuccia.

L'ultimo quadro rappresenta un papiro arrotolato, con sopra un altro aperto in mezzo. Dalla base del primo pende una specie di cartina, che ne' formava il titolo: siffatta base era quella, che dai latini fu detta *frons*, voce non intesa finora da nessuno de' commentatori di Ovidio, e di Marziale, non escluso lo stesso Ermanno Ugone, che ne scrisse particolarmente. Perocchè nella *fronte* appunto era il *titolo*, secondo l'espressa testimonianza di Ovidio. Dal che ancor si

comprende che la *gemina frons* del volume, della quale parlarono erroneamente i filologi di gran fama, abbiansi ad intendere appunto le due sue estremità. Questo titolo si ravvisa anche nel secondo papiro, che veggiamo spiegato sopra quello già descritto, e che mostra altresì alcuni caratteri. Il libro aperto, che sta vicino ad essi, è uno di quelli composti di due tavolette, e perciò chiamato *diptychon*, ovvero *dithyron*.

MANICO DI VASO

DI

BRONZO

Da una testa crinita al corpo del vaso aderente, parte il manico minutamente intagliato di fogliami, e si curva sul collo del vaso, abbracciandolo sul suo orlo con due garbati ornamenti terminanti in due teste di capra; dovea appartenere ad uno di que' vasi detti volgarmente misure. La testa, che forma il principale ornamento, è quasi nella sua composizione fatta come una testa di Medusa, se non che fra le sue chiome prolisse, in vece di serpenti sono intrecciati delfini. Da queste anticaglie hanno avidamente e con profitto attinto i bene avveduti artefici moderni, e su di esse hanno a miglior garbo composti i loro adornamenti; è più che dimostrato, che i tanti soggetti d'arte emersi dalle dissepolte città hanno sommi-

Gi. Costa dis. G. Wenzel inc.

MANICO DI VASO DI BRONZO

BACCO E FAUNO

nistrato estesissimi lumi ai professori delle arti belle, anzi converrebbe inculcargliene lo studio, mentre ciò, che rinviensi, è tutto in singolar modo immaginato ed eseguito.

BACCO

E

FAUNO [1]

Il pittor pompejano ad ambedue questi numi finse biondi ed intonsi capelli, di modo che scriveva Tibullo (2), che solo Febo e Bacco aveano eterna la giovinezza, tanto ed all' uno ed all' altro stavan bene gl' intonsi capelli. Merita lode in questa pittura la composizione del gruppo con mirabile artifizio piramidato; in esso il pittore ha raccolto con buon giudizio d'arte que' contrapposti, che tanto valgono a variare l'effetto delle composizioni. Gli ornamenti che cingono e coronano la finestra in cui vedesi effigiato il dio della gioja e de' banchetti, il dio del vino, sono gialli, siccome dorati gli avesse voluti l'antico pittore rappresentare.

(1) Antico dipinto Pompejano.

(2) Tibullo per encomiare della più bella lode le belle chiome perdute da vaga donna, le cantò degne di adornare la testa di Apollo e di Bacco (lib. eleg. IV.)

Formosae periere comae, quas vellet Apollo,
Quas vellet capiti Bacchus inesse suo.

MARTE
E
VENERE

Gli antichi simboleggiarono Marte per lo Dio della forza, cui nulla può resistere, ma vi frammischiarono nelle sue imprese ancor le vicende amorose, sì che, da forte che egli è, ha non poche volte chinata la fronte al giogo delle grazie e della bellezza, precipui attributi di Venere. Non vi sarà dunque da maravigliarsi se vediamo nei dipinti di Pompei tante volte rappresentati Venere e Marte, tra per la ragione sopra esposta, che per quella di andar quasi sempre congiunti questi due numi, non come sposi, ma quali amanti.

Nel nostro dipinto vedesi Marte e Venere in sembianza di amorosa compiacenza. Eglino si guardano a vicenda, l'uno fissando nell' altro gli occhi sempre immobili ed incantati, quasichè si dicano *tu me feris oculis.* Ambi seduti sopra di un masso, Venere, con tutta la semplicità e l'attrattiva delle grazie volgendosi, declina il delicato suo corpo verso di Marte, appoggiandosegli in grembo col braccio sinistro, mentre il Dio della forza, conoscendo il valore di quelle mosse, stringe con una mano porzione di quel panno cilestro, il cui lembo cuopre ancora le gambe di Venere. Marte è avvolto in un panno di porpora, e tanto è assorto in sì amorosa contemplazione, che, deposte le ar-

VENERE E MARTE

mi, non cura che due amorini le prendano per farci trastullo, e pare appunto che in questo momento abbia egli dimenticato

> **Lo spavento, il timor, l'insidie e l'ira**
> **Del bellicoso Dio seguaci eterni (1)**

Uno vezzosissimo dei due amorini, che siede a piè di queste due divinità, sta nel più grazioso movimento, forzandosi a ricuoprire la sua testa con l'elmo di Marte; ma sì forte è il peso, che il fa piegare, mentre un altro più pettoruto e gonfio con le ali sparte, stante dietro lo scudo, è in atto di cingere ad armacollo la daga, simile nella movenza ad un soldato millantatore. Così per lo appunto fanno i fanciulli, i quali nelle gravi faccende degli uomini prendendo giuoco, ne contraffanno ridevolmente i gesti e le positure.

Venere siede in mezzo, e sembra dell' amorosa scena il protagonista. Già tiene con la sinistra la lancia del Gradivo rovesciata, mentre della daga e del cimiero si sono impossessati i due amorini. Essa, maestra di leggiadria, di eleganza, ha il suo corpo vagamente ed in varii modi adorno. I suoi biondi capelli sono cinti da una benda d'oro, che li riunisce. Una gran collana di oro, dagli omeri incrociandosele in mezzo al petto, le discende su i fianchi. Due smanigli d'oro le cingono i polsi, e due anelli pur d'oro attirano gli

(1) Caro lib. XII Eneide di Virgilio.

sguardi sulle estremità delle ben tornite sue gambe. Questo ornamento, il quale era tanto in uso presso gli antichi, ed or del tutto sbandito, può farci congetturare che quelli cultori della bellezza, ed indagatori sagacissimi, mettessero singolare attenzione nello esaminare la proporzione delle gambe femminili, infatti Orazio in quell'ode(1), in cui conforta l'amico che non gli sia a vergogna l'amare una schiava, decanta la bellezza del suo volto, loda le sue braccia e le ritondette sue gambe: altri poeti sì latini, che italiani lo imitarono; ma alcuni oltrepassarono i limiti in lodare, in encomiare le belle membra del sesso seduttore; è innegabile però che più de' moderni a tanto dedicaronsi gli antichi. Dondechè le belle di que' tempi amavano non solo di ornare di braccialetti e smanigli i bracci ed i polsi, ma bensì cingevano l'ima parte delle gambe di cerchietti d'oro, che chiamavano *compedes* (2), o grecamente *periscelides* (3).

Questa foggia di ornamento dagli egizi forse ne' greci, e da questi passò ne' romani: per cui spessissimo ravvisasi in Pompei nelle molte figure di donne e di putti che si veggono in quei dipinti.

Or quanta poesia nell' invenzione di questo che descrivemmo! Che bella grazia di composizione non si ammira in esso! Come son pronti, riso-

(1) Oraz. Carm. lib. II Ode 4 in fine

(2) Plinio XXX, 12, ove gli Ercolanesi, Pitture tom. 4, pag. 68 nota 6.

(3) Oraz. Epist. lib. I, 17, in fine.

CONCERTO MUSICALE

luti ed arditi quei gesti di Marte, e quanto gradevolmente contrapposti ai molli, lenti e teneri di Citerea? Ed i lineamenti delle loro membra, mescolandosi senza confondersi, con grata armonia si uniscono in tanta concordanza di grazia, che non può immaginarsi maggiore!

Questo quadro adorna il centro della parete del tablino di una casa pompejana, situata a lato alla cripta d'Eumachia, nel musaico del cui adito ed ingresso è rappresentata un' ancora. La casa in quistione fu dissotterrata nella estate del 1820.

CONCERTO MUSICALE (1)

Questo quadro è di un eccellente gusto e di tale finitezza che si rassomiglia ad una miniatura, onde dobbiamo vivamente addolorarsi che siasi danneggiato dal tempo. La cornice è a più fascie di vari colori: l'esteriore è nera, la seconda e l'ultima bianca, la terza e la quinta d'un rosso scuro; fra queste due se ne scorge una verde, e la settima è quasi biancastra. La cornice, e le colonne sembrano di marmo bianco. Il pavimento e il resto dell' architettura interna sono con tinta più forte ombreggiati. La giovinetta, ch' è in piedi, ha bionde le chiome intrecciate da nastri rossi e bianchi, alle orecchie i penden-

(1) Antico dipinto ercolanense.

ti di color d'oro; le copre il seno una stoffa gialla; ha biancastra la veste superiore e le maniche violacee che direbbonsi foderate di verde. La parte dell'abito inferiore che si scorge è violacea con lembi verdi; finalmente l'altra veste di sotto che le scende sino ai piedi è gialla, e i sandali son rossi. Un nastro azzurro le lega al braccio uno strumento che è giallo come il plettro. Essa è una citarista che suonava, non solo ne' pubblici banchetti, ma eziandio nei spettacoli, finchè una legge interdisse questa professione (1). Questa figura fa rammentarci della descrizione che fa Apulejo di una statua di un citarista, che credeasi esser Batillo, eretta in Samo, la quale avea pure la lira legata con un balteo, ed il plettro nella destra.

Nel mezzo del quadro vi è un suonatore di flauto di capelli castagni, e di carnagione un pò rossa. La specie di benda o *capistrum* che gli serra le due guance è bianca, e il mantello, che gli ricade sulla coscia dal lato opposto e sulla sedia, è giallo. L'abito cangiante dall' azzurro al rosso chiaro, è orlato di frangie, le di cui fascie sono tre, due gialle, e verde quella di mezzo. I ricami di cui è ornata qua e là la veste, fingono fiorellini d'oro sopra un fondo purpureo. Il vocabolo ricamo quì potrebbe essere improprio, e sarebbe più felicemente applicato agli ornamenti che abbel-

(1) L. 10, C. Th. de Scen.

liscono l'abito del *tibicen* il vocabolo *crustae*, già state proibite da Teodosio (1); la legge citata a modo di nota ci avverte che il fondo di tali *crustae* era purpureo, e che gli altri colori variavano molto. Ritornando al vestito del suonatore di flauto, gli cinge le vesti di sotto sul petto una cintura gialla, orlata di razzi; il colore de' suoi sandali gialli è quasi il colore dei due flauti, che si introducono in bocca per l'apertura a ciò fatta nel *capistrum*; come pure la sedia è gialla, e lo sgabello che ha davanti eccetto di alcune linee rosse. Il sedile è coperto di un grande panneggiamento rosso a liste gialle, che cade di dietro al *tibicen*.

Pare probabilissimo che i suonatori quivi eseguiscano uno di quei concerti ai quali alludeva Orazio:

> Sonante mixtum tibiis carmen lyra
> Hac Dorium, illis barbarum? (2)

e che i greci appellarono συναλία, secondo la testimonianza di Suida. Per maggiori particolarità su tale proposito, si ricorra ad una dissertazione sulla sinfonia degli antichi (3).

Esaminando le altre parti del quadro, ritrovasi una sedia di color giallastro, poi uno sgabello a righe rosse, un cuscino e la sua guarnizio-

(1) L. 10, C. Th. de Scen.
(2) Epod. IX, 5.
(3) Accademia delle iscrizioni vol V.

ne, e tutto di un bel giallo. La donna che siede, di capelli castagni incoronati di verdi foglie, tra le quali si scorgono numerosi fiorellini gialli e bianchi, ha pendenti all'orecchio, e doppio braccialetto d'oro. Porta al di sotto una veste di color cangiante dall' azzurro al rosso, che le lascia scoperta una parte del seno, ricade sul braccio destro, e ricomparisce ai piedi. L'abito superiore è candido, gialla la calzatura con suola rossa. Le pagine del volume, che tiene aperto fra le mani, atteggiata come persona che canta, sono segnate di brune linee. Sarebbero forse cifre o altri segni destinati ad esprimere le note di musica? Questo argomento potrebbe forse venir rischiarato, esaminando le erudite dissertazioni sul ritmo della musica antica che dobbiamo all'Accademia delle iscrizioni (1).

I due uomini sono incoronati di foglie verdi e di ellera: quegli che si scorge di profilo è vestito di azzurro, di violaceo l'altro. Questo quadro rappresenta un concerto evidentemente. Sarebbe forse un coro drammatico? Ce lo fa supporre la presenza d'una donna in mezzo a cantori. Che le donne entrassero nei cori egli è fuor di dubbio per un luogo di Aristotele, o qualunque sia l'autore del libro intitolato *de Mundo*. Seneca parlando de' cori, così si esprime: *Accedunt viris feminae, interponuntur tibiae*. Per al-

(1) Accademia delle iscrizioni vol. VII.

G. Marsigli dis. G. Consorti inc.

Leda con Castore, e Polluce, ed Elena nati dall'Ovo.

tro fonte sappiamo (1), che il coro della tragedia era composto di quindici persone, le quali a tre a tre entravano in iscena. Può aggiungersi alle autorità raccolte da questi dotti il bel luogo di S. Agostino, nel quale descrivesi appunto il concerto della cetra, della tibia, e del canto, e che ha dato, come si sa, luogo a sostener l'affermativa della celebre quistione, se gli antichi conoscessero l'armonia. *Ut in fidibus ac tibiis atque cantu ipso ac vocibus concentus est, quem immutatum ac discrepantem aures eruditae ferre non possint, isque concentus ex dissimillimarum vocum moderatione concors tamen efficitur et congruens, sic ex summis et infimis et mediis interjectis ordinibus, ut sonis, moderata ratione civitas consensu dissimillimorum concinit, et quae harmonia a musicis dicitur in cantu, ea est in civitate concordia* (2).

LEDA

CON

CASTORE, POLLUCE, ELENA (3)

Sappiamo che Leda figliuola di Testio o Tespio, re di Etolia, e di Euritemide fu maritata

(1) Polluce, IV, 108.

(2) De Civit. Dei lib. II c. 21. Vedi la Memoria di Boehefort in quelle d'I. e B. L. tom. XLI p. 376.

(3) Antico dipinto di Pompei.

a Tindaro, re di Sparta: sappiamo che questa principessa era incinta da alcuni giorni, allorquando Giove preso dalle sue attrattive, risolvette di sorprenderla mentre ella stava bagnandosi nell' Eurota (1): sappiamo che per avvicinarsi a lei senza darle timore o sospetto, impegnò Citerea a cangiarsi in aquila, ed avendo egli stesso preso la figura di un cigno, da quell' aquila inseguito, andò a rifugiarsi nelle braccia di Leda; sappiamo altresì che il Tonante abusasse sotto quella ingannatrice forma. In capo a nove mesi Leda partorì due uova; da cui uscirono Polluce ed Elena, Castore e Clitennestra: i primi furono riguardati siccome figliuoli di Giove, i secondi siccome quelli di Tindaro (2).

In un triclinio ornatissimo, ch'è la più bella stanza della casa Pompejana chiamata Omerica, stà dipintà questa istoria (3). Fra gli epigrammi di Ausonio, che nella più gran parte sono composti sopra opere di pittura ó scultura a suoi tempi famose, è quello che sto per proporre; riguarda una pittura del medesimo soggetto di quella in questa Tavola espressa. Così si esprime l'Epigramma (4):

(1) Fiume della Laconia.

(2) Apollod. l. 3 c. 21—Erathosten. Cataster c. 25—Virgil. in Circ. v 489—Ovid. Met. l. 6, v. 109.

(3) Il soggetto non essendo per se stesso chiarissimo, non disdice punto interpretarlo per Leda, che vezzeggia i tre figliuoli nati dall' uovo.

(4) Epigramma 56..

DI CASTORE, POLLUCE, ELENA

Questi che vedi nascere dall' ovo
D'anatra nati sono e generolli
Nemesi sì, ma Leda fu puerpera,
Tindaro e Giove furon padri a loro;
Ma quei sel crede, e questi n'ha certezza (1)

Apollodoro, su quanto ho detto, ha adottato un' altra tradizione (2). Secondo lui Giove, amante di Nemesi, si trasformò in cigno, e cangiò la sua favorita in un' oca. Fu dessa che diede a Leda l'uovo da lei concepito, e che fu la vera madre de' fratelli gemelli; secondo altri, Leda fu deificata sotto il nome di Nemesi. V'è però chi dà a questa favola altro fondamento, limitandosi soltanto sulla bellezza di Elena è segnatamente sulla lunghezza e bianchezza del suo collo simile a quello de' cigni (3); e finalmente evvi chi dice che Leda introducesse il suo amante nel luogo più elevato del palazzo, luogo di figura ovale, da' Lacedemoni chiamato *Ovum*, cosa che diè luogo alla finzione dell' uovo.

Nella prodotta pittura vedesi dentro un ricinto di mura, in alpestre e boscoso luogo situa-

(1) In principio ho indicato Clitennestra, ma per non essere compresa nel pompejano lavoro, viene ad essere omessa nella illustrazione di vaso.

(2) Lib. I cap. 8—Lib. III cap. 10.

(3) Pretendesi che questa principessa avendo avuto qualche galante avventura sulle rive dell' Eurota, ov' erano forse molti cigni, sia stato quindi pubblicato per

to, Leda vezzosissima giovane sedere seminuda (1), e tenere nella palma della mano destra un nido, in cui chiari appariscono tre bambolini, ch' essa colla sinistra mano careggia, mentre un giovine di avvenente aspetto al lato di lei seduto curvasi a riguardare nel nido meraviglioso, dal quale uno dei tre fanciullini, sporgendo la mano, sta in atto di festeggiarlo; il giovine sembra tutto raddolcito all'idea di credersi padre di quel triplice parto. La efattide scura che gli cade sopra le gambe, la benda di cui ha cinti i capelli, pare che lo diano a divedere pel padre putativo de' gemelli Castore, Polluce, Elena, di cui parla Ausonio, cioè Tindaro signore di Sparta. Due altre figure vicine a Leda riguardano con attenta curiosità nel portentoso nido de' fanciulli, mentre più distante una donna che con una mano s'appoggia alla spalla di un uomo che armato di arco, seminudo siede in distanza, sporge innanzi il corpo e la testa in aria di grandissima attenzione, a riguardare verso dove si fa festa attorno quei tre gemelli.

Nella Galleria d'Orleans vedesi un quadro rappresentante Leda accarezzata dal cigno. È questo uno de' capo-lavori di Paolo Veronese: il Coreggio, e il celebre Michelangiolo, si sono pur essi occupati sul medesimo soggetto. L'uso ha con-

salvare l'onore di lei, che Giove istesso divenutone amante, erasi cangiato in cigno, e l'avea sotto questa forma ingannata.

(1) Un solo panno paonazzo la cinge sotto la cintura.

G. Marsugli dis. L. Ferretti inc.

DIPINTI POMPEJANI

sacrato la denominazione di Leda per tutte quelle donne che veggonsi accarezzate da un cigno, in qualunque maniera sono esse rappresentate. Se fosse a noi dato poter leggere per intero la Nemesi di Cratino, troveremmo forse in essa quella scena, da cui non è inverosimile che il pittor pompejano possa aver cavato il subietto di questa pittura. Poichè da' poeti, e specialmente da' comici, e da' tragici ricavavano gli antichi gli argomenti della massima parte delle loro pitture, le quali tante volte a noi riescono inintelligibili, o oscure per la perdita di tante commedie, tragedie, e poemi di cui appena i titoli ci son pervenuti.

MERCURIO

E

VENERE (1)

Siccome in altro incontro significai che, qualora venisser de' monumenti, dei quali la illustrazione degli eruditi Napolitani fosse tale da non traslocarne sillaba, dovessero fedelmente da me riportarsi; così nella illustrazione di Mercurio e Venere, mi valgo di quella del sullodato Quaranta su tal genere eruditissima, estesissima. A punire l'orgoglio sacrilego di Cenereide, vantatasi di

(1) Antico dipinto di Pompei.

esser più bella di Venere istessa, piacque a questa diva ispirare a Mirra figlia di lei una inclinazione scellerata pel proprio genitore. Alla quale soddisfatto ella avendo mercè le nefande astuzie della balia, fu riconosciuta finalmente dallo sciagurato padre, che per l'ira, dato di piglio ad una spada, inseguì la rea figlia fino all'Arabia, ed avrebbela uccisa, se i numi pietosi a lei non la cangiavano in pianta. Frutto degli abominevoli amori fu Adone destinato a prender in Venere vendetta della genitrice sua. E per verità non appena divenne egli pubere, che la bella Dea fu presa e perduta di lui, ne ottenne piena corrispondenza, e così madre di Priapo diventò (1). Ma il vago Adone, educato dalle Ninfe tra i boschi non pensava che alla caccia, e vi spendeva quel tempo, che la dea avrebbe voluto altrimenti impiegato. In vano quella pregarlo, in vano mettergli in vista le pene cagionatele dell'assenza di lui, le molte disagiate veglie, le tristizie delle stagioni. Fermo nella sua risoluzione egli sprezzò sempre quei tanto affettuosi consigli, finchè un cinghiale mortalmente il morse, e fecegli provare il vano pentimento *che vien dietro a colui che meno ascolta*. Ognun comprende quanto lutto arrecasse alla Diva la perdita di oggetto sì caro. Però ella non credè confortare altrimenti la dipartita lamentabile del suo vago, che con rendergli

(1) Vedi lo scoliaste di Licofrone v. 830.

magnificamente gli estremi onori, la memoria de' quali si perpetuò nelle feste Adonee celebrate in Biblo, in Argo, ed in Amatunte. E di quì fu tratto l'argomento della pittura che da me s'illustra. Sorge nel campo il sepolcro d'Adone costituito da alcune pietre grandi ammassate, come quelle della tomba di Ettore (1), che formavano il τυμβος de' Greci, ed il tumulo de' Latini. Da questo si eleva, giusta il costume descritto da Omero, una colonna, detta stele anche ne' tempi sopravvenuti. Così comparisce il sepolcro di Patroclo in una gemma dello Stosch (2), e tale era quello di Aristomene re di Micene, come narra Pausania (3). La colonna in vece del capitello ha una specie di calato, il cui bordo si unisce alla superficie interna di una corona dalla quale riman coperto. Sifatta corona indica che Adone era figlio di Cinira, e però nato al trono di Siria. Nella stessa guisa il cimiero sulla stele del sepolcro di Agamennone rappresentato in un vaso greco allude alla sua condizione di guerriero(4); siccome il remo in punta alla stele piantata da Ulisse sopra la tomba di Elpenore accennava alla navigazione del defunto eroe. Tanto poi questa corona quanto il calato, pel color flavo che loro fu dato, deggiamo supporre di oro. E

(1) Il. v. 6 V. 797.
(2) Descr. des pierres gravées n. 258.
(3) Lib. 4 cap. 11.
(4) Millingen P. d. Vas. Pl. XV.

per la ragione medesima crederemo essere dello stesso metallo le due estremità di una mezza luna situata dietro il calato, nel sito dove due anelli lo stringono alla colonna. Le quali che non siano da stimarsi per altro apparisce con certezza dal vederle non cacciate ai fianchi della colonna, ma venir chiaramente dalla sua parte posteriore, dove la cennata mezza luna era situata colle punte volte in su, per evitare la disagevolezza di ombrarle insieme colla convessa superficie a cui si univa, se fosse accaduto di mostrarla nel davanti. Dove, a dir vero, non dissentirei da chi volesse credere vere corna quelle che io ebbi per le due estremità della luna crescente. Poichè tanto questa, quanto le corna, eran simbolo della Venere sposa di Adone, chiamata *Astaroth* da' Fenici (1), *Astarte* dai Greci, e creduta la stessa che la luna (2). Nè difficile riuscirà l'intendere la medesimezza di questa simbolica, quando riflettiamo, che le estremità della luna crescente a niente meglio che alle corna somigliano. Il perchè *luna bicornis* leggesi in Orazio (3); colle corna compariva Iside, egizia divinità non diversa dalla luna (4), e, che è più, le corna per testimonianza di Sanconiatone (5) adornavano la

(1) Cicerone de N. D. lib. III, 25.

(2) Luciano De Dea Syr. c. 9. Ἀσάρτην δ'ἔγωδοκέω σεληναίην ἔμμεναι

(3) Carm. Saec. v. 35.

(4) Erodoto lib II, cap. 41.

(5) Presso Filone da Eusebio *Praep. Ev. lib.* 1 *cap.* 10 *pag.* 38.

fronte ad Astarte. Anzi la stessa voce Fenicia primitiva, *Astaroth* importa un dire *principio-del-tempo*; cioè la luna misura de' mesi presso tutte le nazioni. Dalle quali cose ben si trae, che l'artista sulla stele del sepolcro di Adone unì molto ingegnosamente, quasi in uno stemma, due simboli, uno che ricordasse lui, e l'altro la sua consorte. Quella stele poi fece assai alta, mercecchè più si elevava, più cospicuo era creduto il personaggio ad onore di chi mettevasi, sapendo noi essere stata la erezione di siffatte colonne una specie di lusso frenato da una legge di Demetrio Falereo che in Atene la limitò a soli tre cubiti. Ed a farci concepire la colonna di questo dipinto quanto alzasse da terra, giudiziosamente vi fece alla base una figura virile, che per la lontananza s' impiccolisce alla vista, e distinse con una linea le pietre che formano il tumulo, affinchè l'occhio paragonandola alle altre figure poste nella parte inferiore del quadro, ne avvertisse la distanza. La figura testè accennata è un Priapo appoggiato ad una colonnetta, il quale se mostra qnalche sconcezza nel suo corpo, lo è per la colpa di Giunone, che con invidiosa e magica mano toccò Venere mentre era incinta di lui. Priapo ha nella sinistra alcuni rami di cui sarebbe impossibile indagar la specie. Ma questi rami sono indubitato argomeuto che quivi si stia per onorar la tomba del padre. Elettra in Euripide si lagna che il tumulo d'Agamennone giac-

cia inonorato, e che non siavisi portato giammai un ramo di mirto (1). Anche l'incrocicchiar de' piedi è in lui segno di dolore; giacchè Antiloco che reca ad Achille la nuova della morte di Patroclo così fu effigiato in un dipinto descritto da Filostrato. Ed io trovo assai filosofica la ragione che indusse i Greci a rappresentare in tal guisa le persone che furon percosse da'colpi della sventura. L'uomo immerso profondamente nel dolore è un essere quasi fuor di sè stesso, è un essere gettato nell' abbandono, che di nulla può occuparsi se non de' suoi tormenti, un essere, che nella sola inazione trova sollievo. Però niente di meglio conveniva all' uomo addolorato, se non l'atteggiarlo nella posizione del riposo. Ed infatti gli antichi così rappresentarono i genii della morte, che un riposo eterno reputavano.

A qualche distanza dalla colonna veggiamo Venere nuda le braccia ed il seno, con un manto, di cui un lembo vien tenuto graziosamente dalla sua sinistra, e che scendendo dalle spalle le ricopre poi le anche fino a' piedi, a' quali sono allacciate le solee. Le stringono i polsi due pericarpii. Una sfendone gemmata le adorna la fronte, in guisa che le trecce passandovi lateralmente, vanno poi a cadere con lascivo errore sul collo. Gentili e dolcemente sfumati sono i dintorni delle sue membra, distribuiti con bel contrasto se

(1) Elettr. vers. 323.

ne veggono i lumi e le ombre, piegata con morbidezza di naturalissimi giri la veste. Ella non ha in mano i funebri rami di espiazione, non le scure lanee bende, non qualche patera donde versi all' ombra cara del suo vago, latte, vino o altri desiderabili e pii libamenti. Ma il modo come abbandonatasi appoggia col cubitò ad un picciol muro, e la mestizia, che le si legge in volto, testificano chiaramente, che mosse angosciosa a quella tomba per recarvi solo tributo di lagrime.

Il giovane che le sta innanzi è Mercurio effigiato in leggiadre sembianze. Ha gettata negligentemente su gli omeri una clamide, da cui rimane tutto il suo corpo coperto, salvo il fianco sinistro. Dietro le spalle pendegli il petaso alato. Appoggia la sinistra al fianco, e stringe nell' altra mano un caduceo della forma che si vede ne' monumenti Romani. Anche egli ha i piedi incrocicchiati come Priapo, tal che anche lui possiamo credere addolorato, se pur non sia in sì fatta posizione per la stanchezza del suo viaggio. Ma vien' egli dal soggiorno degli estinti come *psicopompo*, o dall' olimpo scese alla diva qual messaggiere di un Nume? Cerca di consolar Venere animandola a' nuovi amori con un qualcuno, o profitta di questo momento per fare piuttosto la causa propria? Ecco i problemi dove l' erudizione ci abbandona, e che si scioglierebbe solo da chi conoscesse le cronache galanti degli Dei del gentilesimo. Ciò nondimeno più perspicace che te-

merario mi sarebbe chi in tanta oscurità per congettura dicesse, che il Cillenio in questo momento colga il destro per intavolar quella corrispondenza da cui nascerà poi Ermafrodito, e che cominci dall'affliggersi con Venere per facilmente insinuarsi nel suo cuore. Le sorgenti della pietà non sono lontane da quelle dell'amore, e spesso alle seconde non arriva se non chi bevve alle prime.

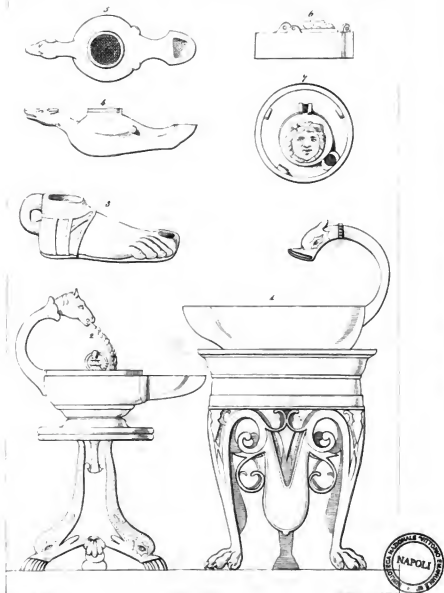
CINQUE LUCERNE

DI

BRONZO

Continuando a trattare la stessa dottrina del non mai abbastanza sullodato scrittore Bernardo Quaranta, vengo con la presente tavola a produrre cinque lucerne, che fan parte nell'edizione Napolitana del volume VI tavola XXX. A soddisfare la giusta curiosità de' miei colti lettori, mi piace di ricercar come fosse dagli antichi chiamato quel sostegno su cui mettevano la lucerna. E tanto più di buon grado a far ciò mi accingo, quanto che indarno cercherebbero questa erudizione in Caylus (1), in Montfaucon (2), in Bo-

(1) Recueil d'Antiq. III, 145.
(2) Antiq. Expliq. IV 51.

A. Rufo dis. S. Pistolesi inc.

CINQUE LUCERNE DI BRONZO

rioni (1), in Passeri (2), ed in Liceto (3), uomini valentissimi che questa parte dell' antichità tolsero particolarmente ad illustrare. Svolti dunque non pochi greci autori, imparo finalmente da Polluce che siffatti sostegni siano stati appunto quelli che furono detti dagli antichi *lychnii*, o *lychnie*, o *lychnuchi* (4), nomi di cui l'ultimo passò a' Latini, come si ha da Tullio: *Haec scripsi ante lucem ad lychnuchum ligneum, qui mihi erat perjucundus.* Di questo sostegno poi la parte dove situavasi la lucerna, era il *pinacion*, o *pinaciscion.* Uno de' licnuchi quì dati ha tre zampe di lione che gli servon di piedi, nell' altro si veggono altrettanti delfini per l'uso medesimo, e potrebbono accennare ad Apollo Delfinio. Il manico della lucerna situata sul primo è formato pure da un delfino, il manico di quella posta sul recondo rappresenta la testa di un cavallo con in bocca la briglia consistente in una catenetta da guidare il turacciolo della lucerna.

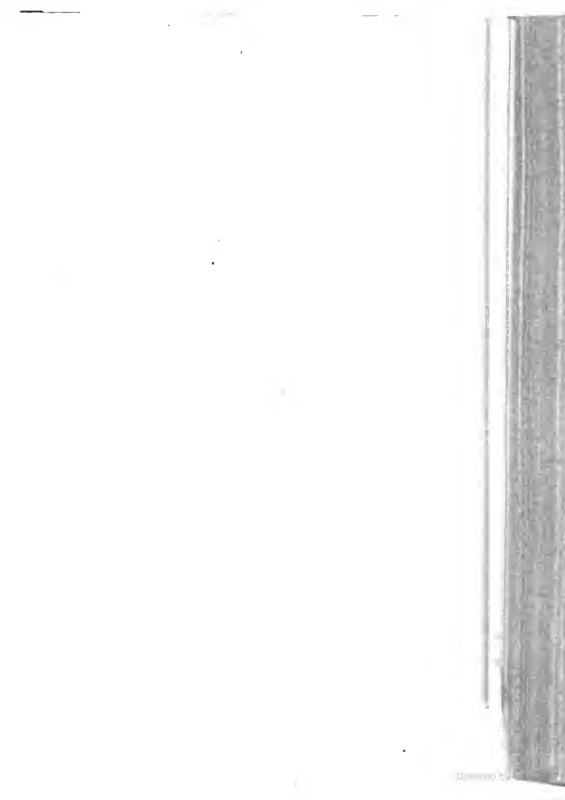
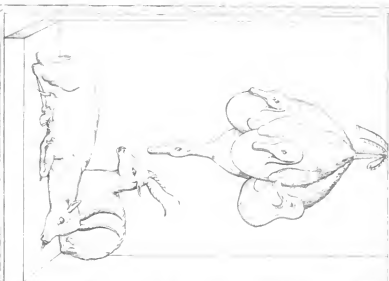
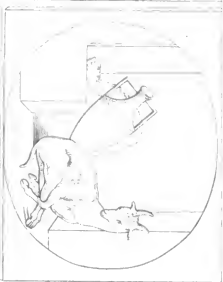
La lucerna del num. 3 è in forma di un piede nudo, cui un *sandalo*, ovvero una *blauta*, o una *solea*, che dir si voglia, è legata con quelle strisce di cuojo, chiamate *habenae*, *ligulae* (5),

(1) Collect. p. 366.
(2) Lucernae Sep. p. 540.
(3) De Lucernis Antiq. p. 96.
(4) §. X, 115.
(5) Da *ligare*.

corrigiae, ed *obstriglia* (1). Gli antichi con essa solevano percuotere il capo di coloro cui volevano correggere, il che si disse βλαυτουν da'Greci, e *caput sandalio commitigare* da Terenzio (2). Plutarco ci fa sapere (3) che questa specie di pianelle simboleggiava la custodia della casa. Il perchè qualche accanito emblematofilo, potrebbe credere essersi scelta dall' artista questa forma di lucerna, perchè fosse destinata ad illuminarne le più recondite stanze. Per me, senza oppormi a sì fatto avviso, penso che la varietà della figura in questi monumenti sia dovuta le più volte alla fantasia degli artisti, che cercavano di abbellire in curiose maniere le opere loro, affinchè più care così riuscissero. Migliaja e migliaja di antiche lucerne che il tempo ci ha conservato, provano chiaramente quel ch'io dico. E questa, a mio giudizio, è ancor la ragione perchè la lucerna incisa ai num. 4 e 5 abbia per manico la testa di un cane, e quella ai num. 6 e 7 sia fatta in forma di scudo. In essa all'estremità della periferia al di dentro si veggono tre anelletti destinati per altrettante catenuzze cui sospendevasi. Il forame rotondo, che si osserva quivi medesimo serviva a mettervi il lucignolo. Un altro ne comparisce in mezzo, per essersi distrutto il pezzo che mediante una stanghetta, univa al-

(1) *Da corrigere, quia solea ita quasi regitur, ut firma sedeat in pede.*
(2) *Quia soleae ita obstringebantur.*
(3) *Eun.* V. 8, 4

F. Molino dis. N. Fistola inc.

Animali per Cucina, e Commestibili

la lucerna il coperchio dell' *infondibolo*, ossia del buco per quale versavasi l'olio. E siccome la lucerna somiglia ad uno scudo, e in mezzo agli scudi solevasi effigiare la testa di Medusa, perciò l'artista il capo di Medusa addolorata vi scolpì in rilievo. Se non che non la rappresentò con serpentine chiome ed orrido aspetto, ma bensì co' capelli artificiosamente agginstati, e con quelle guance leggiadre, per le quali da Pindaro fù chiamata *calliparèa*, e si meritò l'amor di Nettuno.

ANIMALI PER CUCINA
E
COMMESTIBILI

Non solo dedicaronsi gli antichi in addobbare Ercolano di monumenti architettonici, statuarj, pittorici, ma bensì in quest' ultimo genere, siccome altrove detti a conoscere, sfoggiarono in singolar maniera; e la tavola esibita al num. LI n' è pur troppo una irrefragabile riprova, mentre probabilmente sarà essa servita ad ornare qualche stanza da pranzo (1). Nel primo dipinto veggonsi pendere da una parte quattro anitre vive (2), e giacer legate sopra una tavola

(1) Pyth. IV 51.
(2) Antichi dipinti ercolanensi.

due gazzelle, animali che fornivano agli antichi delicati bocconi. Le prime secondo il testimoniar di Ateneo imbandivansi nelle mense comandate a gran festa. Tralascio di qui numerare le varie specie di anitre, che hanno classificate i naturalisti, poichè sarebbe cosa di andare non poco per le lunghe; per cui mando il lettore a consultare l'articolo che le riguarda (1). Le seconde, cioè gazzelle, appartengono alla specie detta *Antilope rupicapra* (2) del genere de' ruminanti caratterizzate da corni vuoti rotondi, aventi gli anelli salienti o delle reste a spirale, e le cui caviglie ossee sono solide interiormente. Questo carattere esterno, stabilito da Geoffroy nella sua memoria sopra i prolungamenti frontali dei Ruminanti (3), è appresso a poco il solo positivo delle Antilope; non è però proprio di tutte le specie; poichè il Gnu, il Nilgau e la Camozza hanno corna liscie, le cui cavicchie o anime incominciano anzi ad essere cellulose ne' due primi. E dovrassi ristringere ancora questo carattere ricavato dalla considerazione delle corna, se i due Ruminanti, scoperti recentemente verso le sorgenti del Mis-

(1) Molto su ciò sarebbesi potuto dire, se fossero in comun circolazione e talune esistessero delle opere che sull' arte del cuoco scrissero Pantaleone, Mitteco, Zopirino, Sofone, Egisippo, Passamo, Epeneto, Eraclide Siracusano, Tindarico Sicionio, Simonattide da Scio, Glauco Locrese, appellati i sofisti dell' arte cibaria.

(2) Le caratterizzano il becco depressissimo, largo verso il petto: le dentellature longhe ed appianate; il dito di dietro libero, senza membrana, o con un rudimento libero.

(3) Dizionario classico d'istoria naturale Venezia 1831.

surì e descritti e figurati nelle transazioni Linneane del 1821, sieno realmente riconosciuti Antilope, dietro l'assieme della loro anatomia; poichè in detti due animali le corna non sono più semplici ma biforcute. Tale biforcamento non sarebbe forse d'altronde un motivo sufficiente per separare queste due specie dal genere Antilopa, poichè le corna del Nilgau offrono un passaggio verso questa disposizione; esiste un rudimento di ramificazione, non peranche stato notato, all'angolo affilato, che forma anteriormente la base del corno di quest'Antilopa, base la cui forma triangolare fu già descritta da W. Hanter. Il carattere forse più costante, e ch'io ho verificato in ispecie differentissime fra di loro, il che fa presumere che non manchi nelle più ravvicinate, è preso dall'osteologia della testa; la stenoide ed il parietale o non si articolano punto o non s'incontrano se non se per una punta aguzza nelle Antilope, mentre ne' cervi e nelle capre l'articolazione di tali due ossa è costante e fassi per un margine di otto o dieci linee di estensione. Tutti gli altri caratteri sono ben meno costanti di quello delle corna; nondimeno, quello del numero di denti probabilissimamente non varia, com'erasi, dietro Pallas, creduto. Tutte le specie vicine al Nanguer soggetto di questa pretesa anomalia, dimostrano bene otto incisivi, i due intermedj de' quali, come dice Pallas del Nanguer, hanno effettivamente un eccesso di lar-

ghezza notevolissimo, che rende più sensibile il decrescimento quasi lineare de' tre collaterali. Siffatta ineguaglianza degli incisivi, e la loro contiguità a faccia a faccia e non ad orlo con orlo, formano una doppia disposizione della quale non v' ha esempio fuori dei Ruminanti. Ma essa disposizione, benchè comune alla maggior parte delle Antilope, non è neppure a tutte generale; non è nemmeno costante nelle specie più analoghe al tipo; e siccome ritrovasi col tipo in varie specie d'un altro genere, come nel *Cervus Muntiae*, ne segue che se ne possa ancor meno fare un carattere delle setole alle giunture, de'lacrimatoi, delle borse inguinali proprie a specie per la figura delle loro corna separate in differenti gruppi. Un' altra anomalia più notabile osservasi in una specie, nel Saiga; non ha questa che cinque vertebre lombari; tutte le altre ne hanno sei; ma non v' è maggior ragione di separare per questo il Saiga dalle Antilope, che non ve ne sarebbe di separare dai Buoi l'Auroch che ha un pajo di corna di più de' suoi congeneri. Simili anomalie da una specie all' altra, quando d' altronde offrono queste le maggiori convenienze specifiche, provano una diversità primitiva.

Ad onta di tale assenza di caratteri positivi, che potrebbe gettare qualche dubbio sull' unità del genere delle Antilope, questi animali non sono men rettamente separati dai cervi e dalle capre, coi quali si è voluto confonderne parec-

chie. Separazione cotale risultò da un numero di caratteri negativi più che sufficienti. A quelli già indicati è mestieri aggiungere l'estrema picciolezza delle loro unghie rudimentarie, la presenza d'una vescichetta biliare, che ai cervi manca; infine, la ricorrenza de' peli sopraspinali del dorso, e del collo in ispecie appartenenti, per le corna, a gruppi differenti.

Il muscolo contrattore della pelle è fortissimo nelle Antilope, perciò la corrugano esse e scuotono i peli, più rigidi ancora di quelli de' cervi, con molta forza. In parecchie specie v'ha una foggia di orripilazione abituale; il che però non le preserva sempre dall' avidità degli Ippoboschi ed altri insetti.

Buffon è stato indotto in errore quando disse che l'età stava indicata dal numero degli anelli nelle corna delle Antilope. Pallas verificò sull' *Antilope Cervicapra*, che, ad onta dell' aumento reale del numero degli anelli con l'età, tuttavia non vi avea rapporto fra le due progressioni; le corna crescono pure tanto meno quanto più avanzato è negli anni l'animale. È presumibile che il risultamento di tale osservazione sia comune a tutte le Antilope. Tranne l'Antilopa Gazella e le tre sue varietà, l'*A. caama*, l'*A. orix*, e l'*A leucophoea*, mai le femmine non portano corna.

Dietro Pallas, il quale ammette la testimonianza unanime di persone secondo lui irrecusabili, il numero delle corna non sarebbe più ne-

cessariamente costante nel Saiga e senza dubbio ne'suoi congeneri, che non nelle pecore, e nelle capre; ve ne sarebbero talvolta tre, tal altra un solo, allora mostruosamente sviluppato. Steller che avea pure trovato conoscenza di qualche casi consimili, propose anzi, come specie costanti, gli individui unicorni. Fu forse dietro un accidente di tal genere che gli antichi avranno formato il loro Monocero. Anche Blainville propose come soggetto di una specie distinta, un cranio di quattro corna. Noi non crediamo ammissibile l'Antilope *quadricornis*, come specie, per la ragione medesima che fa a Pallas rigettare l'*unicornis* di Steller. Le Antilope, come gli altri Ruminanti a corni persistenti, trovansi nell'antico continente, e nel settentrione del nuovo; ma le specie loro non vi sono quivi mescolate; restano racchiuse in limiti costanti che sembra non abbiano mai oltrepassati; tale fissità di abitazione prova benissimo che la diversità delle specie non dipende dall'alterazione d'uno o più tipi primitivi a motivo del clima; imperocchè nulla oggi impedirebbe più che in altri tempi simili supposte emigrazioni: ora, come diremo più sotto, vi sono delle Antilope che non lasciano certe contrade, donde l'espatriazione sarebbe nondimeno facile ed in apparenza differente. D'altronde, non sono già le specie più distanti per le regioni che abitano quelle che maggiormente differiscono; al contrario le dissomiglianze e vie maggiori e più

numerose sono fra le specie del medesimo paese; tali veggonsi le numerose Antilope dell'Africa Meridionale. Ora, l'influenza di un clima comune, dovrebbe piuttosto scancellare, che perpetuare le differenze specifiche, se in vece di essere un fatto primitivo fossero il prodotto accidentale d'una diversità anteriore di climi. Ma cotesta uniformità d'influenza ad onta della durata di sua azione, non ha potuto confondere le specie compatriotte dell'Africa Meridionale e ricondurle all'unità. Non si può pertanto dire, che l'incrociamento delle razze opposto siasi alla loro fusione; poichè, come giudiziosamente osserva Pallas, le specie più rassomiglianti sono quelle che respingonsi alle volte per una più forte antipatia. D'altronde parecchie specie sparse in diverse regioni provano, che la diversità del clima non può maggiormente alterare l'unità primitiva di un tipo, che non possa la sua uniformità confondere, e fare comparire le impronte primitive di tipi differenti. Così il Saiga, da per tutto identico, abita dall'Ungaria fino al Nord de' Monti Altai; perciò Pallas biasima con giusta ragione gli sforzi, che Buffon fece di spargere de' dubbi sulle differenze specifiche delle Antilope. Constatò Delalande, che nel Mezzodì dell'Africa, quelle che abitano le pianure scoperte non entrano nelle foreste, e quelle de' boschi non vanno nè nelle pianure, nè nelle paludi, siti che hanno tutti le loro proprie specie: vedesi

adunque che se l'influenza del clima riconducesse le variazioni all' unità, non dovrebbesi trovare che una sola specie nell' Africa Australe; ora, sotto il medesimo clima, ogni sito analogo ha per così dire, la sua specie di Antilope: siccome non escono da questi siti rispettivi, vedesi che l'esistenza della medesima specie in siti analoghi molto l'un dall' altro distanti e separati da grandi barriere fisiche, non può spiegarsi per via dell' emigrazione, ma soltanto per la creazione locale.

Mi sono alcun poco intertenuto a discorso sulle varie specie delle Antilope, e ciò a riguardo che eran esse stimate dagli antichi per le migliori tra le carni caprigne, solito pasto degli Eroi Omerici, e buonissimo nutrimento, tal che un Atleta Tebano, al riferire di Ateneo (1), superava in forza tutti i suoi contemporanei, solo perchè di esse cibavasi.

Dà a conoscere il secondo quadro un vaso comune, e dietro a questo una specie di salcicione, che mal si distingue, e sulla tavola un capretto. Gli antichi l'aveano come squisito: ma il primo vanto l'aveva quello venuto dall' isola di Malo, o strappato dalle fauci del lupo; così Polluce.

Sono finalmente dipinte nel terzo due fiscelle, e da quella rovesciata esce la ricotta: evvi vi-

(1) Lib. X pag. 160.

cino il pedo pastorale, e due capponi; i Delii si attribuivano l'onore di aver trovato il doloroso metodo pel quale questi volatili riescono atti ad ingrassarsi, e Varrone lo descrive. *Gallos castrant, candenti ferro inurentes ad infima crura, usque dum rumpantur: at quod extat ulcus obliniunt figlina creta.*

E quì non è punto da trasandare siffatte pitture che chiamaronsi *xenia*; ch' è quanto dire, *cose regalate agli ospiti*. I Greci delicati, com' erano, nelle maniere, e ricchi di fortuna, allorquando accoglievano gli ospiti in casa, nel primo dì l'invitavano a pranzo, ma ne' giorni seguenti mandavano loro in dono ed uova e cacio, e frutta, e polli, e capretti, e volatili di ogni maniera. Onde i quadri come i nostri, presero lo stesso nome degli oggetti che vi erano rappresentati: *Nam cum fuerunt* (dice Vitruvio) *Graeci delicatiores, et ab fortuna opulentiores, hospitibus advenientibus instruebant triclinia, cubicula cum penu cellas. Primoque die ad coenam invitabant, postremo mittebant pullos, ova, olera, poma, reliquasque res agrestes, ideo pictores ea quae mittebantur hospitibus picturis imitantes, xenia appellaverunt* (1).

(1) Lib. VI cap. 10.

VASCA

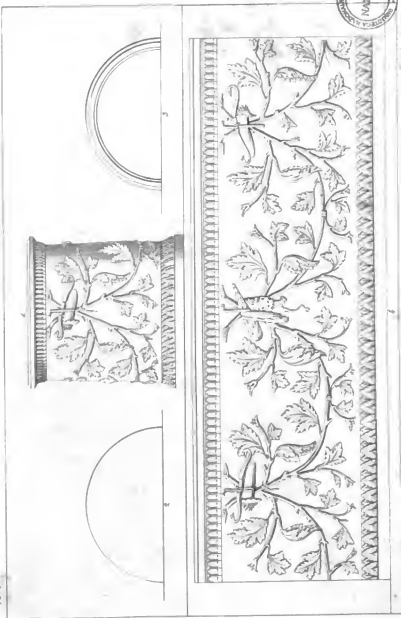
DI

MARMO (1)

Le arti belle hanno diramate le loro produzioni in ogni genere che riguardano il lusso, i piaceri, i comodi della vita: si sono intromesse nelle regie, ne' tuguri, nelle ville, ne' sepolcri.

Ciò che io presento è un Vase o Vasca di marmo. Il lusso e l'intemperanza negli ultimi anni di Tiberio ingombrarono l'Isola di Capri, ove dal mondo che dominava, erasi appartato alle più smodate licenze; e nella sopraddetta isola appunto di continuo si disotterrano gli avanzi di quel fasto insultante, di quelle smodate delizie. La forma del prodotto monumento a prima vista non sembra che un'ara rotonda, o per meglio dire, somiglia a quelle bocche di pozzo di cui erano i Romani sì vaghi, e che col nome caratterizzavano di *puteali*. Ma considerando esser il medesimo diligentemente e con grande studio incavato, lavorato a guisa di un Vase, non per altro che per questo, o per una vasca lo possiamo considerare, e forse fatto per le libazioni destinato alla religione, non che al culto di Ercole, come lo dimostrano gli emblemi e gli ornati, di cui è decorato. Ciò che mi in-

(1) Alta pal. 2, onc. 5, di diametro pal. 2, onc. 4.

R. Molino dis.

VASCA DI MARMO

duce a crederlo tale, si è che ad esso manca il traforo nel fondo. È di forma cilindrica: due gole intagliate ne formano la cimasa e la base: la prima è scanalata, la seconda lavorata a foglie di acqua; all'intorno vi sono scolpiti tre rami di pioppo pendenti da tre chiodi. Ad uno di essi vedesi pur pendente la pelle del Leone Nemeo, la clava d'Alcide, e negli altri un turcasso ed un arco, armi date da Pisandro, secondo ci ha lasciato scritto Strabone, al favoloso Alcide. Gl'indicati emblemi ben dimostrano essere il Vase, o Vasca destinato alle ceremonie d'Ercole, poichè il pioppo era sacro al dio della forza, come avverte il Visconti (1). Una tal specie di pianta ha le foglie late a guisa di pampini, ed era, al dir di Pausania, sacro ad Ercole (2), perchè dopo esser sceso all'inferno, lo portò pel primo fra' Greci, o perchè, al dir di Servio (3), Ercole scese nel baratro coronato di pioppo. Tornare a far lodi allo statuario che in esso seppe sì bene rilevare i simbolici attributi, altro non saria che ripetere le stesse voci, tante volte prodotte a favore delle arti greche; nè deesi credere il lavoro, quantunque appartenesse a Tiberio, esser d'altra mano che di greco artefice, o greco-romano.

(1) Museo Pio-Clementino.

(2) Era detto *Populus alba* da' latini. Lib. V cap. 14.

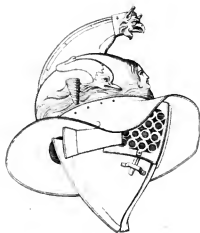
(3) Serv. in *Aeneid.* vers. 134.

CELATA E SCHINIERE

DI

BRONZO

Altre volte ho prodotto armi di bronzo, armi di cui si cuoprivan que'forti, che marciavano alla conquista del mondo; elmi, ocree, schinali, lance, ed altri simili istromenti di morte produssi e descrissi; ora scendo a dir cose su di una Celata romana, che pel primo oggetto riguarda la tavola LIII. Su le onde che a guisa di fascia sonovi scolpite intorno a rilievo, comparisce in leggiadro aspetto la testa di Medusa, fiancheggiata da due delfini. Da ciò deducesi che siffatto guerresco arnese abbia servito a soggetto di marina: giudiziosamente l'emulo di Marte ha a'delfini accompagnato l'immagine della Gorgone, che a lui più che ad altri dovea servire di amuleto, siccome quella che fu di Nettuno la favorita. Il Quaranta nelle diverse illustrazioni dottissime prodotte nel Museo Borbonico di Napoli ha dato a conoscere il vario modo tenuto dagli artisti nel rappresentare Medusa bella o brutta; illustrazioni che meritano in singolar modo i più alti encomii. L'artefice sotto i delfini vi praticò altrettanti tubetti; servivan questi per collocarvi i pennacchi. Sul vertice del cimiero, a fin di destare terrore, posevi una testa di grifo con le orec-

A. Russo dis. F. Pistolesi inc.

CELATA, E SCHINIERE

chie, tal quale lo descrisse Plinio (1). E alla circostanza fa duopo conoscere, che Fidia fu il primo ad usare questo animale per abbellimento all' elmo della sua famigerata statua di Minerva in Atene. Due grandi lamine disposte sotto la grondaja servivano a difendere le guance del combattente ed a siffatte lamine è sovrapposta la visiera destinata a preservar gli occhi da' colpi (2), e ad occultare il volto del guerriero, quando gli era duopo non darsi a conoscere, fosse per torre la speranza al nemico, o per celare il pallore nato da tema o da morbo tal qual fecero dopo la peste i soldati di Marcello (3):

> Tenuata jacendo
> Et maciem galeis abscondunt ora malasque,
> Ne sit spes hosti, velatur casside pallor.

Nella inferior parte è inciso uno schiniere, da' greci detto *cnemis* da *cneme tibia*, il quale serviva di difesa alla sola tibia destra (4), restando la sinistra difesa dallo scudo: così testimonia Vegezio (5). Abbiam da Plinio, che que' di Caria inventarono siffatti schinieri; e se ciò potrà esser dubbio, certa cosa è altresì, che fin da tempi più rimoti furon di bronzo, non che di squi-

(1) Lib. X cap. 49.
(2) Eran dette *buccculae*, *paragnati*. Turneb. adv. 9, 16.
(3) Silio Italico lib. XIV vers 636.
(4) Il compagno è forse rimasto distrutto dal tempo.
(5) *Pedites scutati etiam ferreas ocreas in dextris cruribus cogebantur accipere.*

sitissimo lavoro; per la qual cosa distingueva Omero i Greci con gli epiteti di *calcocnemides*, e di *eucnemides*. Ne' laterali orli sonovi gli anelli *episfiria*, con cui restavan fermati intorno alla tibia. Diverse maschere adornano la superficie, e parte stanno sopra un tripode, parte sopra una cista bacchica. Sono esse accompagnate o da una clave, o dal pedo pastorale. Oltre a ciò vi stanno arabeschi, un'aquila che pugna con insidioso serpente (1), spighe vagamente intrecciate a' ramoscelli di quercia, di alloro, per significare che la miglior utilità del marziale valore sta nella difesa de' campi. Altre cose potrei addurre risguardante le arti; ma passo ad altro svariato oggetto con la Tav. LIV.

I CIECHI (2)

Pietro Bruegel nato da un contadino del villagio di Bruegel il 1510 prese il nome del luogo nativo. Se lo tolse a discepolo ed a figliuolo il pittore Girolamo Koeck, che diegli i precetti dell'arte ed in isposa la figlia. Non contento però il Bruegel agli insegnamenti del suocero viaggiò in Francia, e in Italia, e così si perfezionò nella pittura. Non mai si cancellarono dal suo cuore e

(1) Immagine è pur esso del militare valore ed a' poeti ed agli artisti è carissimo.

(2) Quadro in tela, dipinto a tempera, di Pietro Bruegel detto il vecchio, alto pal. 5 e onc. 5, largo pal. 5 e onc. 6.

R. D'Auria dis.

Q. Apolloni inc.

I CIECHI DI PIETRO BRUEGEL

dalla sua memoria i compagni de' primi suoi anni, e provetto nell' età e nell'arte avea costume di vestirsi da contadino, e così tramutato godeagli l'animo di mescolarsi a festa ed a giuoco con i villani, copiandone poi nei suoi quadri la grossa semplicità con grande studio e perfettissima imitazione. Dipinse egualmente bene a tempera e ad olio. Le sue composizioni sono, secondo gli umili soggetti, assai bene ordinate, il suo disegno è corretto, e le arie delle teste sono nei suoi quadri con molto artifizio e naturale similitudine espresse.

In questo quadro (in cui si legge il nome di Bruegel e l'anno 1568) ha il pittore rappresentato sei ciechi l'uno all'altro appoggiati, che escono da una villa di Fiandra, le cui umili casette formano il fondo del quadro. Questi ciechi sembrano correre spensierati del loro cammino, e sicurati della guida del primo di essi, il quale si vede a gambe all' aria di già caduto in un fiumicello, che scorre ad irrigare il primo piano della dipintura. Il secondo cieco (nell' atto di cadere e di gridare, mentre gli salta il berretto di testa) è una figura bellissima per la verità della mossa e della espressione, ed in generale tutte le facce di questi ciechi sono di una verità sorprendente, e stampate di quelle contorsioni, di cui si vedono per lo più in natura scontraffatti i visi di coloro, che soffro-

no questa orribile infermità. Anche gli abiti grossi, e per così dire alla cieca indossati, sono ritratti in questo quadro sì al vivo, che sembrano più veri che dipinti. Ed il pittore (memore del dettato di Gesù Cristo (1) che se un cieco prende a guida un altro cieco cadono ambedue in una fossa) volle avvisarci con questa pittura di un caso che interviene il più delle volte, allorchè s'intraprendono ardue e difficili cose da uomini di grosso intendimento, i quali si vedono, sprovveduti ad ogni ostacolo e ad ogni pericolo, correre all' ingiù a modo di ciechi per sentieri scabrosi, senza altra guida che quella di uno stolto al pari di loro che gli conduce a cadere in quel precipizio medesimo, in cui egli il primo trabocca.

Questa pittura ricca di tanti pregi, manca di prospettiva aerea, mentre le cose lontane sono quasi dell'istesso tuono, ed evidenza di tinta delle vicine: ma per quanto apparisca con somma diligenza condotta, pur nulla meno non pecca di quella uniformità di tocco, che confonde le varie superficie dei corpi, e che suole essere per lo più la necessaria conseguenza del soverchio finito dei pittori fiamminghi.

(1) S. Matteo 15, 14.

SANTA FAMIGLIA

DI

RAFFAELE (1)

Allorquando nel regno delle arti un genio che sorge pieno di vigore e di luce apre sulle norme del vero co' precetti e coll' esempio una scuola di bello classico all' altrui imitazione, dice saviamente il Mezzanotte (2) ch' egli è come il sole che tutto irradia, e feconda, e sviluppa ne' vari germi giusta le congenite loro disposizioni l'ascosa virtù, e in qual più, e in qual meno la fa crescere mirabilmente, sicchè produca in proporzione un abbondevole frutto: quinci non è da stupire che dalla fioritissima scuola del Vannucci cognominato il Perugino uscissero tanti discepoli, de' quali taluni salirono a merito di somma eccellenza, ed altri mediocre fama si acquistarono, ma che tutti secondo le forze del proprio ingegno corrisposero con onore alle provvide cure dell' insigne maestro. Sì dicendo intendo parlare di colui, che fra gli allievi di esso fu il più famoso, cioè dell' Italiano Apelle, Raffaele da Urbino.

(1) Quantunque abbia annunciato il dipinto col nome di Raffaele, esso però proveniente dalla galleria Farnese, riconoscesi esser della scuola del sullodato pittore; e siccome non si può con certezza determinare il nome dell' artista, così ci prendemmo la libertà d'intitolarlo al maestro della scuola romana.

(2) Mezzanotte Pietro: Della vita e delle opere di Pietro Vannucci (Perugia 1836).

Pur troppo è vero, che il soggetto delle Sante Famiglie, per essere vario, abbondante, pieno di affetti, è stato più fiate prodotto. Le puerili grazie, la nascente ingenuità, la giovialità dell' infanzia, le bellezze della giovinezza, la gravità ed il decoro della vecchiaja sovente incontransi ne' quadri, dov' è espresso Gesù, Maria, s. Anna, non che lo sposo putativo Giuseppe; che alla circostanza conoscesi qual capo di famiglia. Le arti antiche non hanno offerto esempio di argomento tanto seguitato, quanto lo è stato questo dalle arti moderne, che fu primo Raffaele a farle divenire in pregio, allorchè incominciarono ad aprir gli occhi dalla barbarie, e le seguitò sempre in tutti i periodi, che con varia vicenda di perfezione e di decadenza percorsero fino a' nostri giorni. Gli avanzi greci di Roma (dovendo parlare della scuola romana) sono gli elementi della gloria, che Roma moderna ha nelle belle arti. Sullo studio delle antichità si sono formati gli artisti: vi hanno trovata la scienza del disegno, la bellezza suprema delle forme, la grandezza dello stile, l'aggiustatezza delle idee, e quanto può rendere somigliante un oggetto che si trae dalla natura. Ma nè più belli, nè più pregiati esempi possono ritrovarsi di quelli, che alla nostra ammirazione ha lasciato la scuola dell' immortale Raffaele di Urbino, dal cui pennello tante famiglie sì care, belle, e sì svariate sorti-

rono, che destarono l'ingegno di que' valenti dipintori che nella sua scuola si fecero ad imitarlo.

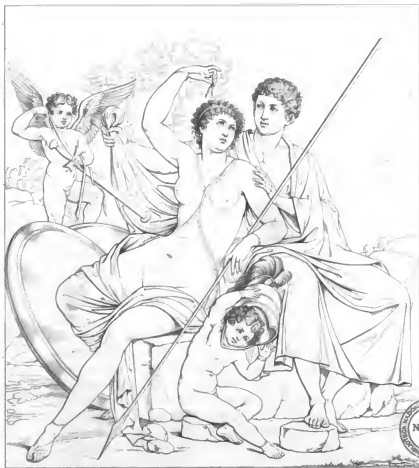
Siede Maria giovinetta e bella, tenendo in grembo Gesù, il quale sciogliesi da un amplesso da cui era avvinto al collo della sua cara madre, per volgersi al Battista che verso lui porge il viso, come a volerlo baciare in fronte. Maria è in vista di non accorgersi di queste feste che fra loro si fanno i pargoletti, quasi volgesse in mente pensieri a quelle puerili dolcezze assai diversi. La composizione graziosa, le arie delle teste belle e soavi, ed una rara conservazione sono i pregj del prodotto dipinto. Colui che rappresenta ne' suoi quadri idee nobili e grandi, disegna con purità, colorisce e fissa in vece di abbagliare, e trasmette ne' riguardanti gli stessi effetti, e gli stessi pensieri de' quali è egli acceso, egli è un vero artista uguale al più grande poeta. Non v'è gradino dal mediocre al peggio, si forzino pure i dilettanti e ricchi di esagerare la bellezza de' loro quadri: la pittura è come la poesia; il mediocre ed il cattivo si getta nella oscurità. L'Europa in tre secoli avrà dato 30,000 pittori, e 300,000 poeti, e 30 milioni di libri; e appena ha 300 libri, 3 poeti e 12 pittori. E tutti gli altri alla pedanteria de' nomenclatori.

MARTE

E

VENERE

Nel *prothyrum* d'una casa di Pompei, situato a lato del cripto d'Eumachia, e sul mezzo d'una muraglia, nel 1820 fu discoperto un delizioso quadro quì da noi riprodotto. Non v'è dubbio sull'argomento; subito si riconosce uno di quegli ozii amorosi, una scena di quella voluttuosa intimità che ispirarono tante composizioni, e crearono sotto la penna o il pennello dei poeti o dei pittori tante incantevoli scene. Questa nulla cede ai portenti della poesia antica e alle composizioni di simil genere già da noi pubblicate. Marte e Venere si rimirano seduti l'un contro l'altro in un amoroso abbandono. Si vede Venere che si volge e china di dietro la testa, mentre il dio dolcemente a se attira le divine bellezze per mirarle più da presso. Il movimento della Diva, di cui Marte disvela orgogliosamente le incantatrici forme, togliendole un panneggiamento azzurrino chiaro, esprime un amore confidente e pago; essa appoggia il braccio sinistro sulle ginocchia dell' amante, il quale con la mano discorre sulle candide spalle. Come se tenesse d'esser vinta in bellezza da qualche ambiziosa rivale, come se, umile e modesta, credesse col ricco abbigliamento accrescere l'orgoglio e l'amore del Dio che la possiede, si ricinse i biondi

G. Maldarelli dis. *L. Del Medico inc.*

VENERE E MARTE

capegli d'una fascia d'oro, si circondò il collo con frangla d'oro, che le s'incrocia nel seno; braccialetti dello stesso metallo le serrano le braccia di neve; le sùe gambe, perfettemente tornite, hanno ricevuto dei *compedes* (1) o *periscelides* (2). Marte ravvolto in un pallio purpureo, abbandonato a tutta la sua felicità, non si accorge che le sue armi sono il trastullo di due Amorini che sembrano discretissimi e disattenti testimoni della voluttuosa scena. L'uno di essi seduto ai piedi di Marte e di Venere s'affatica per ricuoprire la sua bionda testina d'un elmo pesante, e battuto pel dio delle pugne. La composizione di questa figura è di una grazia incantevole; nè si può non sorridere mirando la presunzione del genietto, il di cui collo si ripiega sotto il pondo dell' elmo. L'altro amorino è degno compagno del primo. Se l'uno riesce a vuoto nel suo tentativo e dimanda soccorso nella sconsigliata impresa, l'altro è in vece radiante pel suo trionfo; egli è gonfio d'orgoglio per aversi cinto al collo il cuojo del parazonio di Marte. Ciò in quanto alla grazia poetica dell' invenzione. Si osservi ora il merito e la disposizione d'ogni figura, e l'armonia dell' insieme. Con quale artificio l'attitudine tenera e lasciva di Venere si oppone ai movimenti più pronti e risoluti del Dio! come i contorni della lor membra si meschiano senza

(1) Plinio XXX, 12.
(2) Orazio. Ep l. 1, 17 in fine.

confondersi! come la malizietta degli amorini accresce la vaghezza del voluttuoso argomento!

MEDEA

IN ATTO DI UCCIDERE I FIGLI (1)

Quantunque sia la storia di Medea oggidì comune; non ostante farò di essa un lungo discorso, tracciando nel medesimo, per così dire, la vita, dalla nascita al fatto crudele dell' uccisione de' propri figli. Raccogliesi da Tzetzes (2), ch'ella fosse figliuola di Ete, re della Colchide e di Ecate. Esiodo però le dà per madre Idiia, o Idia figliuola dell' Oceano (3). Era dessa nipote della famosa Circe e pronipote del Sole e della ninfa Perseide, o Perseja (4); Medea fu celebre maga (5); avendo essa veduto arrivare Giasone alla testa degli argonauti, fu improvvisamente colta dall' avvenente aspetto di quel principe, e tosto ne divenne amante (6). Giunone e Minerva, che teneramente amavano Giasone, destarono in lei quell'amorosa fiam-

(1) Antico dipinto di Pompei.
(2) In Lycophr. v, 174.
(3) In Theog. v. 956,
(4) Omer. Odis. lib. XII v. 70.
(5) Gli autori sono discordi sul nome della madre di Medea. Esiodo ed Igino la chiamano Idiia; Epimenide la nomina Efira; Dionigi di Mileto, Ecate: Sofocle il tragico, Neera: Apollonio di Rodi, Asterodia: Eumeno e Diofane le danno il nome di Antiope; ma la tradizione riportata da Esiodo è la più adottata. (Apol. lib. III. vers. 242—*Derlius ad Senec. in Medea vers.* 179.
(6) Orph. Argon. v. 86.

MEDEA

che si accinge ad uccidere i figli.

ma (1), e la condussero fuori della città presso il tempio di Ecate nell' istante in cui Giasone vi si era portato ad implorare il soccorso della dea (2). Questa principessa fece ivi conoscere al leggiadro Argonauta tutto l'interesse che ella prendea alla sorte di lui (3), promise prestargli soccorso nella sua intrapresa, e di seguirlo, allorquando egli acconsentisse di giurarle fede di sposo (4). Dopo, che Giasone l'ebbe assicurata dell' amor suo, promettendole con giuramento di sposarla, Medea, possedendo l'arte degli incantesimi si credette in dovere di liberarlo da tutti i pericoli, da' quali era egli minacciato, esponendosi alla conquista del vello d'oro (5). Difatti lo rendette ella vittorioso di tutti i mostri che custodivano il prezioso tesoro, lo pose in possesso di quello, e fuggì in compagnia di lui (6). Al caso estremo Aete ordinò ad Elbsirto, figliuolo di lui, e fratello di Medea, d'inseguire i greci, ma il misero perì in quella intrapresa; poichè vedendosi Medea inseguita da vicino, fe' dire al fratello che veniva rapita contro sua volontà, e che, se ei nella notte seguente volea recarsi in un luogo da lei indicatogli, gli sarebbe stata grata dell' ottenuta libertà. Il credulo giovane si recò al luogo determinato, e vi fu barbara-

(1) Ovid. Met. lib. VII—Idem Eroid. Ep. VI c. 12.
(2) Servius, ad Virg. lib. II.
(3) Lucan. lib. IV v. 256.
(4) Diod. Sic. lib. IV.—Igin. Fav. 22.
(5) Senec. in Medea v. 115.
(6) Apollonio Argon. lib. III e IV—Esiod. in Teogon v. 994.

mente ucciso. Le membra sparse in sulla via trattennero i suoi compagni, e diedero tempo ai greci di rimbarcarsi. Medea giunse felicemente in Tessaglia insieme a Giasone, ove vivea ancora Esone, padre di lui; ma siccome era egli avanzato in età ed infermo, trovò essa il secreto di ringiovanirlo. Salita tosto sopra il suo carro corse molte regioni, raccolse dell' erbe magiche, ne formò un beveraggio, fece dalle vene di Esone uscire l'agghiacciato sangue, e vi introdusse in vece il liquore preparato, che gli rese la freschezza ed il vigore (1). Medea per vendicarsi poscia di Pelia, usurpatore del trono di Esone, ispirò alle furie di quel principe il desiderio di farlo ringiovanire, e per meglio impegnare la loro fiducia, tagliò a pezzi un vecchio montone, e alla loro presenza lo trasformò in un giovine agnello. Da tale esempio sedotte, trucidarono esse stesse il proprio padre; Medea lo pose in una caldaja a fuoco ardente, e nulla curandosi di ringiovanirlo, ivi il lasciò, finchè dal fuoco fu egli intieramente consunto, di modo che le figliuole di quel principe non ebber neppure il contento di rendere al padre gli onori del sepolcro. Quanto ho detto racco-

(1) Si è tentato spiegare questa favola col mezzo della trasfusione del sangue, ma l'istoria distrugge tutte le mitologiche spiegazioni; poichè sembra che Esone sia morto prima dell' arrivo di Giasone, il quale, al suo ritorno, fece dagli Argonauti celebrare dei giuochi funebri in di lui onore; così Ovidio, Apollonio, Diodoro.

gliesi in Ovidio (1), in Diodoro Siculo (2), in Pausania (3), in Igino (4); e finalmente in Seneca al verso 255 della sua Medea.

Questo fatto di Medea ammutinò tutto il popolo contro di Giasone e di sua moglie, per la qual cosa, si videro ambedue costretti di fuggire, e cedere la corona ad Acasto figliuolo di Pelia; si ritirarono presso di Creonte che regnava in Corinto. Dopo d'aver ivi passati dieci anni in perfetta conjugale armonia, frutto della quale furono due figliuoli, Giasone, divenuto amante di Glauce, figliuola di Creonte, da alcuni chiamata anche Creusa, desiderando di farla sua sposa, ripudiò la moglie, e le accordò breve spazio di tempo per sortire coi figli da Corinto. Medea fu tanto più sensibile a tale ingiuria, in quanto che ella teneramente amava il proprio marito; nulladimeno dissimulò il proprio risentimento, onde poter meglio vendicarsi della rivale e dell' ingratitudine del marito.

Degno di lode è il bassorilievo della reale Accademia di Mantova; e quantunque lo abbia in altro incontro indicato, torno a riprodurlo di nuovo. Esso ci offre cinque gruppi rappresentanti le principali scene della Medea d'Euripide. Giasone vestito di clamide, e col capo cinto di benda

(1) Metam. lib. VII.
(2) Lib. V.
(3) Lib. VIII cap. II.
(4) Cap. 24.

strophium, trovasi in una pensierosa attitudine alla porta del palazzo di Creonte in Corinto. Il palazzo è adorno di festoni che vi sono stati appesi per la cerimonia del matrimonio di Giasone colla figlia di Creonte. Medea è nell' interno del suo appartamento, che viene indicato da un velo, ed ove ella a tutto l'affanno si abbandona. Al fianco di lei sta la vecchia nutrice, che la eccita alla vendetta; dietro la nutrice si vede il Genio d'Imene coronato di fiori; tien egli nella manca mano la nuzial face, e nell' altra alcuni papaveri simbolo dell' oblìo; questo Genio è quì sostituito al pedagogo della tragedia d'Euripide. I due figli di Medea, Marmero e Ferete, portano, l'uno una duplice corona, e l'altro un peplo, doni funesti ch' essi debbono presentare a Glauce, novella sposa di Giasone. Presso a Medea si veggono sul suolo alcune tavolette, su cui è scritto l'atto di divorzio di Giasone con essa. Nel gruppo che segue, Egeo, ospite di Creonte, incontra Giasone, il quale s'arma in difesa della sua sposa, su cui gli orribili doni di Medea hanno di già prodotto il loro effetto: la fatal corona ha di già incenerita la capellatura dell' infelice principessa, l'avvelenato peplo si strascina a terra; Glauce o Creusa, in preda ai più orribili spasimi, va a cadere sul letto che le sta dietro: Creonte è accorso alle di lei grida; strappasi per disperazione i capelli. Il busto di Nettuno, Dio protettore di Corinto e dell' Istmo, sta sopra di un piedistallo. Il quarto gruppo rappresenta Medea,

che ha sguainata la spada per isgozzare i propri figli: quegli sfortunati fanciulli stanno presso di lei solazzandosi. Nell' ultimo gruppo, Medea, i cui tratti annunciano l'orribile infanticidio da lei commesso, è sul suo carro tirato da due alati dragoni, i quali debbono sottrarla alla vendetta di Giasone. L'uno de' figli è steso sul carro, ed ella porta l'altro sugli omeri per lanciarlo al padre di quelle innocenti vittime.

Nel nostro dipinto Pompejano Medea furibonda dell' oltraggiato amore sta sopra i figli accingendosi al più snaturato di tutti i delitti: in vederla fa terrore; e chiunque, benchè non padre, rivolge su lei irato lo sguardo, e la caratterizza per la più iniqua, scelleratissima madre. I figli innocenti sotto la custodia del vecchio Pedagogo, che appoggiato ad un bastone li guarda, ben vede ch' essi spensierati e contenti nella tenera fanciullezza, stanno giuocando, nè badano alla madre, di cui pure sembra non accorgersi il servo suddetto; ma il cuore spietato della madre invaso dal mostro orrendo e crudele della gelosia, non si commove all' infantile, all' innocente gioja de' pargoletti, anzi ferma maggiormente l'animo scellerato nel voler privare di vita que' tenerelli fiori di bellezza nel suo seno nutriti, caldi ancora del suo sangue, del medesimo suo alito respiranti. La scellerata tien gli occhi su di essi, non come madre, ma come fu-

ria, e con le mani sull' elza del ferro crudele, sembra in punto di accingersi a consumare l'orribile misfatto. Il pittore a modo de' tragici dipinse i due figliuoletti col pericolo soprastante, eppur nullameno nella gioja de' giuochi puerili, a fin di produrre quel magico contrasto di situazione, che è parte integrale della Tragedia. Quella ben' espressa semplicità, quello studio d'arte, che non apparisce, quanto accresce di illusione e di verosimiglianza a questa scena di deciso terrore! Medea non è nell' atto di ferirli, non con la spada fu di essi innalzata, per cui con molta delicatezza e convenienza d'arte, e tragico interesse, seppe il pittor Pompejano dipingere Medea più che risoluta, anzi impietrita nel suo ferale proponimento, nella sua crudele determinazione. Sembra, che quella istessa immutabilità d'animo abbia in lei reso quasi immobile il volto: ogni membro in lei è fermo, e se movesi, è il suo braccio che dee eseguire l'atroce delitto. Gli occhi danno a vedere che raccoglie tutti gli sforzi, onde le basti l'animo allo snaturato eccesso; riguardandola, domandi a te stesso, se quella donna i figli non debba uccidere, mentre loro sovrasta così accigliata, sì aliena dal festeggiare i loro giuochi. Ben quella mano sopra la spada, che sembra trarre dal sotto le vesti, ove la tiene celata, ti fa l'orribile fatto a prima vista comprendere. I figliuoli intenti nel diletto del giuoco non guardano la madre, a cui ben sape-

va il pittore che un sorriso, uno sguardo avrebbe potuto far mutare proponimento: il Pedagogo neppure aspetta il colpo fatale, che sta per balenargli sugli occhi sì improvviso, come nel cuore de' garzoncelli, che debbono caderne vittima; Medea sopra una tunica paonazza ha un manto giallo succinto.

La vendetta di Medea è stato soggetto di molte tragedie, la prima delle quali è quella d'Euripide. Ovidio ne ha pure composta una che si è perduta, e della quale Quintiliano ci ha conservato questo verso tanto conosciuto:

Servare potui, perdere an possim rogas?

Dicesi che questo soggetto sia stato trattato eziandio da Mecenate, ma non ci resta se non se la Medea d'Euripide, quella di Seneca, quella di Ludovico Dolce in italiano, e quella di Cornelio in francese.

Eliano pretende d'aver letto in un antico autore, che non già a Medea, ma piuttosto agli abitanti di Corintio si dee imputare la morte de' figli di questa principessa. Ciò sembra accordarsi con Apollodoro, il quale, alla fine del primo suo libro dice esservi degli autori, i quali pretendono (1) che Medea, uscendo da Corinto (2), lasciasse i propri figli nel tempio di Giunone Ae-

(1) Apollod. lib. I c. ult.—Ovid. Fast. lib. II v. 41.
(2) Tzetzes in Lycophr. Cassand. v. 175 1318.

rea(1), e che dopo d'esserne stati scacciati(2), furono trucidati da quegli abitanti (3). A fin di nulla trasandare su ciò che riguarda Medea, dietro le traccie di Millin, Noel, Rabaud di s. Etienne, soggiungo, che Medea, fuggendo da Corinto, andò a ricovrarsi presso di Ercole, il quale altre volte le avea promesso di soccorrerla, allorchè Giasone le avesse mancato di fede. Giunta in Tebe, trovò quell' eroe già divenuto furioso; coi suoi rimedj lo risanò, ma vedendo che nulla sperar poteva da lui, ritirossi in Atene, ove dopo essere stata purificata del commesso delitto, dicesi, divenne sposa d'Egeo che la rendette madre d'un figlio chiamato Medo. Plutarco non dice che Egeo abbia sposato Medea, ma che visse con essa in vergognoso commercio. Giunse in quel tempo Teseo alla corte del proprio padre Egeo, onde farsi riconoscere; ma l'iniqua Medea seppe ben tosto con arte disporre lo spirito del re già dall' età indebolito, al più nero attentato, persuadendolo d'avvelenare questo straniero nel banchetto che gli dovea dare; e ciò per far perire il leggittimo erede del trono, onde serbarlo al proprio figlio. Teseo non avea creduto opportuno di farsi conoscere al momento del suo arrivo (4); ma, volendo procurare al proprio padre il piace-

(1) Diod. Sic. lib. IV—Ateneo lib. XIII c. I. Igin. Fav. 24 e 25.
(2) Aelian. Var. Hist. lib. V cap. 21.—Apollod. lib. I c. 33.
(3) Eumerus apud Paus. lib. II c. 3.—Schol. Euripid. in Medea v. 117.
(4) Plut. in Thes.—Justin. lib. XLII cap. 2.—Dion. Perieg. v. 1017.

re di riconoscerlo da se stesso, appena fu'egli a tavola, trasse espressamente quel coltello medesimo che Egeo avea consegnato ad Etra, madre di Teseo, per la qual cosa, avendo Egeo riconosciuto il proprio figlio, rovesciò l'avvelenata tazza (1). Diodoro aggiunge, che Medea, vedendo che da tutti veniva riguardata come avvelenatrice, e temendo d'altronde il meritato castigo, salì sul suo carro, e scelse Fenicia per suo ritiro (2). Essendo poscia passata nell'Asia superiore, si maritò con uno de' più potenti re di quel paese, e n'ebbe un figliuolo chiamato Mida, il quale, essendosi col suo valore distinto, divenne poscia re di quelle provincie, e diede ai sudditi il nome di Medi (3).

Molti storici antichi ci rappresentano Medea sotto colori diversi. Secondo la loro opinione, Medea è una donna virtuosa la quale altra colpa non conobbe fuorchè l'amore ch' ella nutrì per Giasone, dal quale fu vilmente abbandonata, e posposta alla figlia di Creonte. Era Medea una donna la quale non impiegava i segreti imparati dalla madre, se non se a vantaggio di coloro che recavansi a consultarla; ella non erasi

(1) Meursius lib. III, de Reg. Athen. cap. IV.—Servius ad Virg. ecl. 8 v. 47.

(2) Igin. Fav. 16.—Tzetzes in Lycophr. v. 175—Eustaz. lib. III.

(3) In alcuni scrittori, varia è l'opinione su di Mida. Per meglio conoscere la sua discendenza, e le sue gesta, fa d'uopo consultare de la Porte, non che il Dizionario storico Mitologico di tutti i popoli del mondo, del Vignozzi.

nella Colchide occupata fuorchè di salvare la vita di coloro che il re voleva far perire, e non peraltro era fuggita se non se in forza dell' orrore, che in lei destavano le crudeltà del proprio padre; finalmente era Medea una regina abbandonata, perseguitata, e che dopo di essere inutilmente ricorsa a coloro che si erano fatti mallevatori delle promesse e dei giuramenti dello sposo di lei si vide costretto di errare di corte in corte, e finalmente di passare i mari onde cercare un asilo ne' più lontani paesi.

Secondo Pausania, erasi Medea ritirata in Corinto, perchè avea diritto a quella corona, e di fatti vi regnò ella insieme a Creonte. Diodoro dice altresì, che questa principessa fu invitata dagli stessi abitanti di Corinto ad abbandonar Jolco e là portarsi presso di loro per prender possesso di un trono che le era dovuto. Ma quei popoli incostanti, sia per vendicare la morte di Creonte, della quale accusavano Medea, sia per dar fine ai rigiri, ch' ella andava formando, onde assicurare la corona ai propri figliuoli, eglino stessi li lapidarono nel tempio di Giunone ov' eransi ricoverati. Dopo qualche tempo, Corinto fu desolato dalla peste, o da una epidemica malattia che tutti traeva a morte i fanciulli. L'oracolo di Delfo avvertì tutti i Corinti che non avrebbero veduto il termine de' loro mali, se non se quando avessero espiato il sacrilego omicidio di cui eransi renduti colpevoli. Tosto instituirono egli-

no de' sacrifizj in onore dei figliuoli di Medea, e consacrarono ad essi una statua rappresentante la Paura. A fine di rendere sempre più solenne il risarcimento che questi popoli credevansi obbligati di dare alla memoria di quei principi sfortunati, faceano portare il lutto ai proprj figli, e tagliavan loro i capelli sino a una certa età. Questo fatto erasi dovunque divulgato, allorquando Euripide si accinse a mettere Medea sulla scena; quindi i Corinti fecero al poeta il dono di cinque talenti, per indurlo ad imputare a Medea l'uccisione de' giovani principi, ragionevolmente lusingandosi che questa favola, avvalorata dalla fama del poeta da cui veniva spacciata, fosse per sottentrare ad una verità, che era loro cotanto disonorevole. Per rendere siffatta calunnia più credibile, i tragici poeti inventarono poscia tutti gli altri delitti di cui ridonda la storia di Medea, vale a dire, l'uccisione di Absirto, di Pelia, di Creonte e di sua figlia, non che l'avvelenamento di Teseo ec. La fecero passare per una gran maga, perchè avea dalla propria madre Ecate appresa la cognizione delle piante, e molto utili segreti, da lei posti in opera a beneficio degli uomini. Quelli finalmente, che l'hanno caricata di tanti misfatti, non hanno però potuto dispensarsi di confessare che Medea, nata virtuosa, non era stata trascinata al vizio se non sé da una specie di fatalità, e dal volere degli Dei, specialmente di Venere, la qua-

le incessantemente perseguitò tutta la stirpe del Sole, perchè avea egli scoperto gli amorosi intrighi di lei con Marte. Da ciò derivarono le famose parole di Ovidio:

> Video meliora, proboque,
> Deteriora sequor.

ANTICHI DIPINTI

DI

POMPEI (1)

Sono quì incise due porzioni di una parete dalle quali riunite ben potrebbe risultare una maestosa veduta. Innanzi a ciascuna si osserva un tolo sostenuto da due colonne joniche, di cui una sola e quinci e quindi può dall' occhio scoprirsi. Al di sopra vi è l'architrave, il fregio, il cornicione, e ben vi si distinguono le metope, i triglifi, ed i mutoli. Due grifi ne adornano le estremità leggiadramente. S'apre poi in amendue li dipinti, nel sito appunto che corrisponde al mezzo della soffitta, una porta, ma non interamente. De' due vasi che si veggono vicino alle colonne, uno è a due manichi, e somiglia per-

(1) L' illustrazione di tali dipinti spetta all' erudito Bernardo Quaranta, che la produsse nella Napolitana ediaione.

N. La Volpe dis.

G. Pantaleoni inc.

ANTICHI DIPINTI DI POMPEI

fettamente alle nostre pentole, e contiene una pianta a foglie oblonghe: l'altro ha la figura di un calato con entrovi un fiore, il quale è attaccato ad una catenetta che sembra fermata alla sua sponda. E questa particolarità, unita alla soverchia sottigliezza de' manichi dell' altro, mi persuade che non si deggiano prendere per vasi di creta, ma bensì di metallo. Difficilissimo è l'investigare, che sorta di edifizio siasi voluto quì rappresentare: ma i grifi situati sul cornicione e le Amazoni che sembrano stare a guardia di queste stanze, mi rendono probabile che quì siasi dipinta una di quelle regie abitate dalle Pentesilee e dalle Talestri. Sorgono ne' lati del quadro due poggi sopra altrettante basi, ne' cui fregj osservi delfini, ippocampi, un grifo uscente in coda di delfino, e un centauro armato di pedo, ma fornito di sole due zampe cavalline, e delfino il resto. Su questi poggi seggono le guerriere del nostro dipinto in aria minacciosa anzi che no, ambe coperte la testa di un frigio berretto, ed il corpo di una tunica ricamata: mozze ne sono le maniche, sotto le quali ne compariscono due altre intere di stoffa diversa. Ambe queste donne hanno le armi nelle mani di forma diversa. Tutte due han pure i calzoni stretti di pelle, chiamati dai greci ζειραι, o ζίραι, ma una, sopra i calzoni, de' quali alcun poco si scopre, porta una specie di calzari di pelle, che scopre soltanto le dita del piede, nell' altra il

piede ne viene coperto interamente. Somma è poi la maestria con che l'artista dovendo pingere due figure simili e per arme, e per vestimento, e per posizione, le abbia atteggiate in modo, da darle colle più menome varietà, molto di leggiadria; facendo che le armi e i volti, le gambe e le mani fossero in una simmetrica opposizione, e presentassero quella discordante concordia tanto agli occhi gradita. Io non mi tratterrò a sviluppare il mito di queste antiche Clorinde, perchè mi trovo averlo ampiamente discorso altrove. Dirò solamente che gli antichi ne conobbero di africane, asiatiche, e sarmatiche. Le affricane conquistarono l'isola Esperia, e quivi stabilirono la capitale de'loro dominij: Mirina, che ne fu la regina, vinse gli Ateniesi e le Gorgoni, ed alleatasi con Oro re di Egitto soggiogò l'Arabia, la Siria, e l'Asia fino al Caico, e fondò Mirina, Priene, Mitilene e Lesbo. Le Asiatiche inoltre erano mogli di alcuni Sciti, che armatesi dopo la morte de' mariti, conquistarono l'Asia guidate da Làmpedo e Marpesia loro regina, alla quale succedettero Pentesilea morta innanzi Troja, e Talestri che andò a far visita ad Alessandro per averne prole guerriera. Le Sarmatiche finalmente erano una colonia delle Asiatiche stabilitesi ne' dintorni della palude meotide.

Dalla narrazione poi d'Ippocrate dicente esservi su le rive del Termodonte una popolazio-

ne di femmine dette Amazoni, perchè loro si bruciava la mammella sinistra, e che dovevano rimanere vergini finchè non avessero uccisi tre uomini, dedurrò che veramente in quelle contrade v'ebbero delle donne che per andare alla guerra non davan latte ai loro figli, onde furono chiamate αμαξονες: la qual voce potendo avere l'addotta significazione, e quella di Donna senza mammelle, fu dai Greci, avidi del maraviglioso, interpetrata nel secondo senso. Ma ed il nostro monumento, dove comparisce rilevata mammella, e mille altri conosciutissimi in tutt' i Musei, che con ambedue le mammelle ce le mostrano, fanno apertamente vedere quanto sia vana la narrazione del vecchio di Coo.

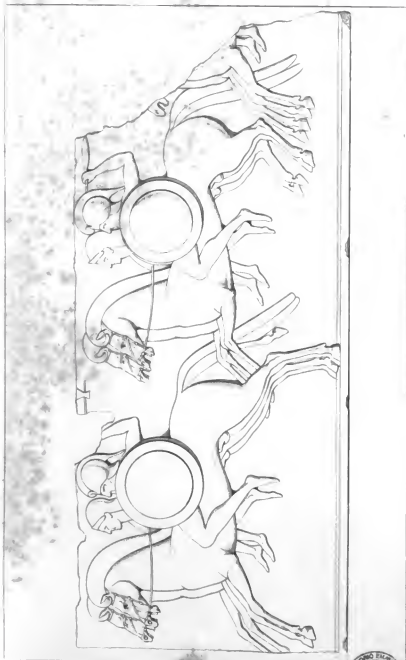
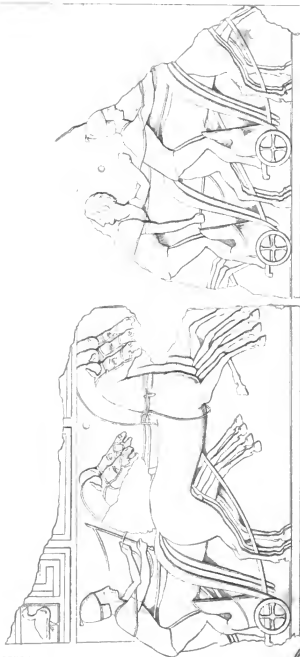
Le cose prodotte hanno la stessa esattezza e precisione, che negli altri dipinti si osserva sì in Ercolano che in Pompei. Gli oggetti, quantunque di non grande rilievo, sono da riguardarsi siccome fatti da mano maestra; ed infatti non si sceglieva artista, e questi non assumeva l'incarico affidatogli, se sicuro non era di riuscire nel suo intrapreso lavoro. Ciò che vedesi dando un colpo d'occhio su tutti gli affreschi delle due redivive città si è, che su tutti campeggia una certa tal quale monotonia, che li rende come di uniforme lavoro come, usciti fossero dalla stessa mano. A tanto contribuirà forse il tempo, l'esser stati per secoli e secoli ricoperti da terra; ma lo stile dell' intonaco, quello di porre le sot-

toposte tinte, non che il generale velamento del quadro, è purtroppo simile in tutti, e da questa uniformità di pratica, di stile deesi quella monotonia non ha guari accennata, la quale produce un disgradevole effetto, vedendo i dipinti in globo, e che punto non dispiace vedendosi isolati, od uno alla volta.

FIGULINE VELITERNE (1)

Cavalleria che insegue l'inimico, trionfo del suo Duce, corsa di bighe di trighe che ne festeggia l'avvenimento, sono i subietti espressi nelle rarissime figuline che presentiamo incise dalla Tavola LIX alla LXII: figuline che allo stile delle composizioni che contengono attribuir debbonsi alle antiche arti Italiane; e cominciando dalla LIX, e terminando alla LXII Tavola, un tal carattere di alta antichità indubitatamente si raccoglie, conservando le figure quel modo uniforme nella collocazione in profilo, e quella disposizione di linee per lo più rette ad angolose, sebbene con franchezza e precisione a bassorilievo modellate.

Premettiamo a maggior intelligenza del nostro dire, che siffatti bassorilievi appartengono

(1) I quattro soggetti espressi nelle prodotte tavole furono colla massima erudizione illustrate da Gio. Batt. Finati, e conoscendo che dir oltre sarebbe del tutto superfluo, ho creduto, siccome ho praticato in altri monumenti, di attenermi alla dottrina del sullodato illustratore del Museo di Napoli.

R. Pacileo dis.

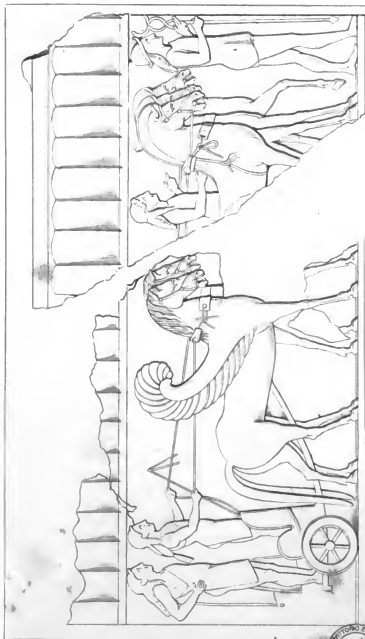
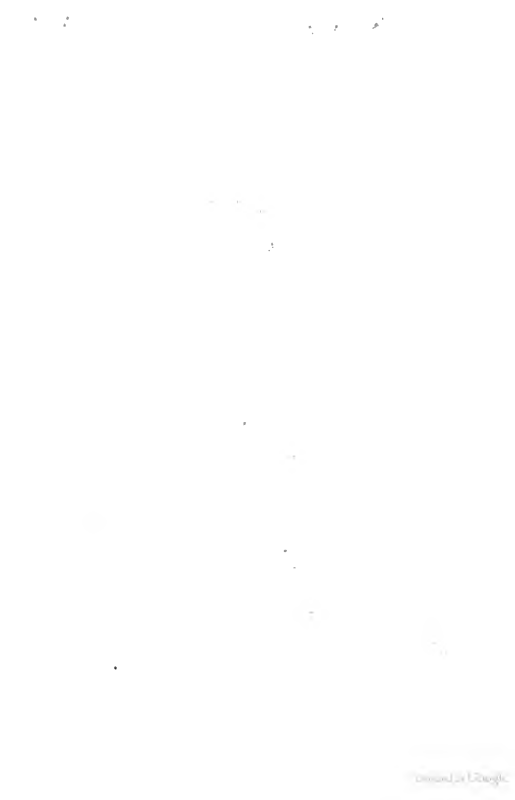
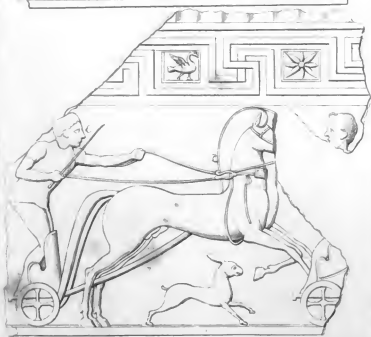
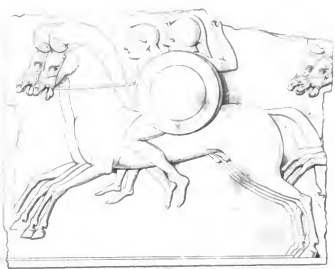
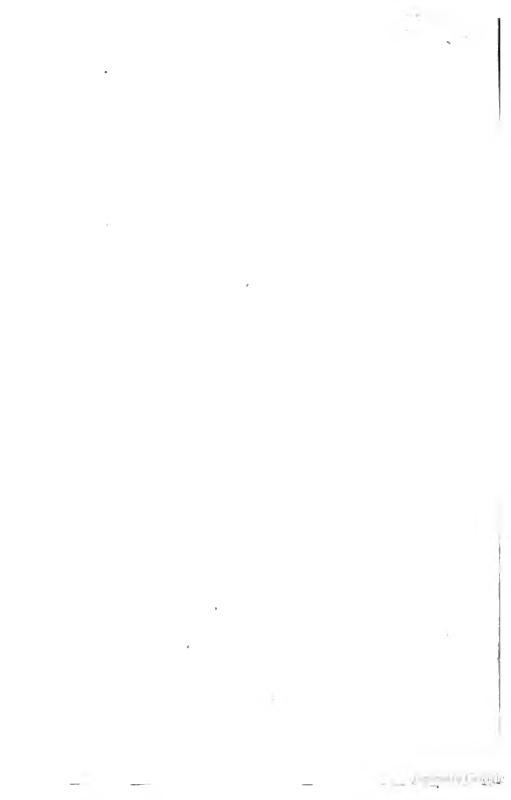
V. Pistolesi inc.

FIGULINE VELITERNE

FIGULINE VELITERNE

R. Pucilo dis. · F. Pistolesi inc.

FIGULINE VELITERNE

R. Pacaloo dis. *S. Pistolesi inc.*

FIGULINE VELITERNE

ad un fregio ritrovato nel 1784 in uno scavo che facevasi in Velletri per dilatare un muro contiguo alla Chiesa di S. M. della Neve detta *delle Stimmate*. Informato il Borgia del ritrovato di questi monumenti, non che delle tracce che si osservarono nello scavo di una vasca, e di rotti muri con intonaco rosso, suppose fondatamente di essersi imbattuto in un'antica ufficina; quindi non permise il sullodato Borgia, che tali oggetti perissero, e con assidua attenzione ne raccolse i pezzi più interi, e riuniti i combinabili, ne formò quindici quadretti, e gli collocò nel suo famigerato Museo, che ora fa parte delle preziose raccolte che costituiscono il regal Museo Borbonico.

Il pregio di questi bassorilievi non restò per lungo tempo inosservato alle ricerche degli eruditi, e degli artisti. Il Prelato Becchetti ne intraprese la pubblicazione per mezzo di rami incisi dal Carloni, corredandoli di dotte sue illustrazioni. Nell' osservare il sud. Prelato in mezzo ad una rozzezza grande di contorno, ed a molti difetti di proporzione rilucere una semplicità ed una naturalezza di espressione che sorprende il conoscitore e l'imperito, opinò di fissare in Velletri un' altra scuola indipendente dall' Etrusca, esprimendosi che *il carattere di questa scuola volsca sembra occupare un luogo di mezzo tra lo stile rotondo e pieno degli Egizj, e lo stile secco Tuscanico*. In quanto poi alla loro

antichità ha egli osservato, che le mancanze nel contorno e nelle proporzioni accusano i principj dell' arte ; il che ancor si manifesta dalla disposizione delle figure che compongono un medesimo subietto. Non vi è gruppo ; le figure sono tutte collocate di profilo ; in vano si cercano le pieghe nelle vesti, e quella prospettiva tanto necessaria a rilevare la regolare disposizione de' componimenti, cose tutte che dimostrano un'arte nascente maneggiata da persone di genio. E prosegue il Becchetti a notare che da queste figuline chiaramente si raccoglie che i Volsci dovevano fin da' più remoti tempi avere alcun gusto di architettura, servendo le medesime di ornamento alla parte superiore degli edifizj, come a'fregi ed a' cornicioni, poichè vedonsi in esse praticati alcuni piccioli buchi per poter essere fissate co' chiodi nel porsi in opera. E passando dalle osservazioni dell' arte a quelle del costume, si può apprendere da queste figuline qual fosse stata una parte dell' antico vestiario de' Volsci come la forma della clamide, del pallio, de' varj calceamenti, la forma del pileo, la costumanza di coprirsi il capo le femmine ed i servi, non che parte della loro mobilia, come la forma delle sedie, de' letti, delle mense, delle armi e de' vasi, e finalmente la forma de' cocchi così leggieri da potersi portare da un' uomo. Fra i quindici quadretti formati dal Borgia abbiamo per ora trascelti que'che si veggono incisi nelle quattro ta-

vole che ci occupano, e seguendo in parte le osservazioni del lodato Becchetti ne imprendiamo la descrizione.

Presenta il primo una porzione di fregio su di cui son modellate tre coppie di soldati a cavallo, la terza delle quali è quasi interamente perduta, non restandovi che la parte anteriore de' cavalli. Esse sono in atto d'inseguire il nemico: i cavalli sono affatto nudi, se n' eccettui le sole testiere, e la chioma artificialmente intrecciata e sostenuta in modo che forma un'elegante curva inalterabile all' urto de' venti, e della corsa. Gli scudi che imbracciano sono rotondi come que' de' Greci, le armi che impugnano sono la lancia e la scure, e l'elmo non differisce nella forma da taluni elmi greci descritti da Omero, i quali difendevano ad un tempo la testa e le guance. Ed è da osservarsi, che il soldato che resta a dritta di ciascuna coppia porta un elmo ben diverso dall'altro, e che sembra di pelle di fiera. Lo stesso Omero parla degli elmi formati di pelle di capra o di pelle di faina; potrebbe forse uno di questi elmi ravvisarsi in quel soldato. É espresso nella seconda tavola una corsa di bighe e trighe, spettacolo molto noto presso gli antichi, più volte ricordato da Omero, e rappresentato da Esiodo nel suo scudo di Ercole; anche il cocchio con cui Patroclo andò a combattere contro i Trojani era una triga, avendo unito ai due cavalli immortali Xanto e Balio un terzo cavallo

mortale, che rimase ucciso nel combattimento tra Patroclo e Sarpedonte. É osservabile come in così fatte corse quasi sempre ripetuto si trova il movimento naturale di qualche auriga, che assicurato il freno de' cavalli che guida, si volge indietro ad osservare di quanto precede i competitori corsieri; e nell' auriga del secondo leggerissimo carro di questa tavola un tal movimento è con molta verità e precisione espresso.

La terza di queste tavole presenta un più nobile subietto e forse il principale di tutte le figuline veliterne. Una biga è espressa in primo luogo con entro l'auriga, ed un passo dopo un personaggio a quel che sembra maestoso ed imponente. I cavalli hanno quì i loro crini non ligati come negli altri, ma divisi negligentemente sul collo. Dalla loro spalla anteriore spunta una specie di ala ornata esteriormente di piume, antichissimo costume praticato ai tempi di Cipselo, nella cui famosa arca rappresentate eranvi due bighe tirate da cavalli ornati di ali come i nostri, ad indicar verosimilmente la velocità del corso di que' generosi destrieri. La mossa però de' nostri cavalli è grave e posata, il cocchio posto in confronto degli altri precedentemente descritti è di più nobile e grave struttura, perchè destinato a portare personaggio di rango, come si raccoglie dal servo che quì fa l'ufficio di auriga, e questa distinzione di padrone e servo viene ancor dimostrata dal grandioso pallio del quale è

mancante l'auriga, e n' è decorato il padrone. È preceduta questa nobilissima biga da un cocchio tirato da tre in vece di due cavalli, accompagnato e preceduto da due figure che diremmo Araldi o somiglianti a' Littori, tal dichiarandoli quel bastone onde il primo di essi è armato, e che ha la forma di caduceo. Il corredo di questi cocchi fa nascere il sospetto che siasi con esso voluto indicare parte del treno, con che compariva in pubblico l'antico supremo magistrato de' Volsci, che veniva intitolato Meddix, siccome si raccoglie da molti marmi Osci letterati che pur nel Real Museo si serbano. D'altronde non vi ha dubbio, che appo i nostri antichi, nel comparire in pubblico il supremo Magistrato non fosse preceduto ed accompagnato da taluni del suo corteggio, e probabilmente dagli Araldi i quali sono da somigliarsi a coloro che i Greci chiamavano ΚΗΡΥΚΕΣ. Allorchè Agamennone spedì la famosa legazione ad Achille per indurlo a deporre ogni sentimento di vendetta, vi aggiunse Odio e Taltibio in qualità di Araldi, e quando Priamo si portò dallo stesso Achille per chiedere il cadavere di Ettore, si fece accompagnare da un Araldo. Era questo uso quanto antico, altrettanto universale, ed oltre al sapersi che dodici Littori (1) accompagnavano i primi Re di Roma, abbiamo da' libri Santi, che Samuele per disto-

(1) Così Livio lib. I cap. IV.

gliere gli Ebrei dal chiedere più oltre un re, assicurò che questi avrebbe fatto precedere i loro figliuoli al cocchio sul quale era assiso.

Altri due quadretti sono espressi nella quarta ed ultima tavola. Nel primo si vede altra coppia di guerrieri a cavallo simili a' già descritti nella Tavola LX, e parte di una seconda coppia, della quale non restano che le teste e le gambe anteriori de' cavalli. Nel secondo è espressa altra corsa di bighe. Quì non resta che una sola, e piccola porzione dell' altra che la precedeva. È da osservarsi la graziosa lepre in atto di fuggir velocemente fra le gambe de' cavalli, la quale a noi sembra introdotta in questo bassorilievo non solo a guida di coloro che dovean mettere in opera l'intero fregio, onde indicar che questa parte della corsa dovea esser collocata nel mezzo, ma per simboleggiare ancora la velocità della corsa stessa. E non è da tralasciarsi di notare, che la uniforme acconciatura della chioma de' cavalli intrecciata a guisa di una curva onde resistere all' urto del vento e della corsa, facilmente può far comprendere quell' elogio che dà Omero ai cavalli degli Eroi rammentati ne'suoi poemi, cioè ch' erano pregievoli per le loro belle e lunghe chiome, talmente che dovevano intrecciarsi ed a quella guisa accomodarsi onde non produrre il menomo impaccio quando dovevano correre; quindi è che non doveva mancare in Velletri anche ne'tempi più antichi sì fatto lusso; anzi Dionisio

d'Alicarnasso la chiama illustre, grande e popolata Città de' Volsci; senza di che i di lei soldati non potrebbero occupar nella Storia il rango di celebratissimi guerrieri per le molte battaglie date prima alle confinanti popolazioni ed in seguito a' Romani, i quali non poterono soggiogarli se non dopo l'effusione di moltissimo sangue. Ad una di quelle prime battaglie attribuisce il lodato Becchetti il subbietto de' bassorilievi che abbiamo descritti. Egli suppone che in essi si rappresenti la cavalleria Volsca che insegue e debella i nemici sotto gli ordini di Ottavio, e che l'altra figulina espressa alla tavola LXI presenti il trionfo di Ottavio stesso per la vittoria portata su i popoli confinanti, siccome ne informa Svetonio, trionfo, che dovè meritare nel suo ritorno in patria. La celebrità del fatto eternato con pubblico decreto, meritava di esser ne'monumenti esposto alla vista de'cittadini e tramandato ai posteri per istimolo di gloria nella difesa della patria. E noi soggiungiamo che le altre figuline esprimenti le corse delle bighe e delle trighe alluder possono allo stesso subietto, val dire ad uno spettacolo dato in occasione del medesimo trionfo.

Non dispiaccia intanto se per noi si osservi che questa ingegnosa interpetrazione del Becchetti non sembra in contradizione con la storia delle arti; imperciocchè l'avvenimento del trionfo di Ottavio riportato da Svetonio, ci richiama

ad un dipresso a quell' alta antichità, cui lo stile delle rappresentanze delle nostre figuline dee attribuirsi. Or si raccoglie da questo Storico, che mentre Ottavio in Velletri sacrificava a Marte, avvertito di un' improvvisa irruzione de' nemici, offerse al Nume le carni della vittima mezzo arrostite, e correndo tosto a combattere i nemici, ne riportò una piena vittoria; sicchè ritornando trionfante in città, gli fu per onore consacrata un' ara. Indi soggiugne lo scrittore, che a tempi di Tarquinio il vecchio, i pronepoti e discendenti di Ottavio si stabilirono in Roma, ove diedero origine alla famiglia Ottavia dalla quale provenne Augusto. Da questo racconto si raccolgono due essenziali circostanze da conciliare l'interpretazione del Becchetti con l'antichità delle nostre figuline, cioè che il trionfo di Ottavio avvenne in un'epoca, in cui trovavasi già nell' Italia introdotta la Greca teologia, leggendosi, che Ottavio sacrificava a Marte, e che ciò avvenne qualche tempo prima del vecchio Tarquinio, regnando il quale i discendenti di Ottavio si stabilirono in Roma. Premessi questi dati, il trionfo di Ottavio sarebbe avvenuto verso i primi anni del secondo secolo di Roma, e poco dopo la seconda trasmigrazione de'Greci in Italia, fissata da Erodoto a 300 anni dopo i tempi di Omero, con la qual trasmigrazione, al dire del Winckelmann, fu introdotta nell' Italia la Greca mitologia, e la conoscenza de' fasti degli

Eroi vissuti sino al termine della guerra Trojana. Ed in fatti principale argomento di questa seconda trasmigrazione sono gli Eroi greci figurati ne' monumenti etruschi; ed a preferenza di tutti è da collocarsi la gemma Stoschiana rappresentante cinque de' sette Eroi spediti a Tebe. Or. paragonandosi lo stile delle figure espresse nelle nostre figuline agli eroi rappresentati nella gemma, si ravvisa che ad una stessa età debbono attribuirsi, mettendosi però a calcolo la differenza che dee sussistere tra un' incisione esattamente terminata, ed una modellatura condotta via senza gran pretensione, per dover esser guardata da lontano in un fregio di monumento architettonico. E questa osservazione ci fa escludere l'idea del Becchetti, che il carattere di queste figuline potrebbe fissare una scuola media tra lo stile rotondo e pieno degli Egizj, e lo stile secco Tuscanico, giacchè il carattere delle nostre figuline indica piuttosto una gradazione delle arti Italiche, gradazione che si ravvisa ne' monumenti dell' epoca del passaggio che fecero le arti dal primitivo stile secco, goffo, e sfigurato, adottato dopo la seconda introduzione de' Greci, e che può segnare il primo stadio del secondo stile delle arti Italiane.

Dopo le osservazioni sinora fatte su queste pregevolissime figuline ci rimane ad avvertire, che l'argilla onde son formate è di grana assai grossa e non ripurgata dalla frequente mica che

vi riluce, e di cui l'agro veliterno abbonda: che allorquando uscirono dallo scavo, molte di esse eran dipinte a varj colori, i quali attualmente sono interamente svaniti, il che pruova che nelle opere di plastica davansi i colori quando la figulina avea avuto una parte di cottura nel forno; perciò svaniscono al contatto dell'aria, dopo l'umidità che per tanti secoli si hanno assorbito dalla terra.

SPECCHI

ED

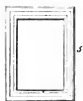
ALTRI OGGETTI

Quanto si produce nella indicata Tavola appartiene al bel sesso, e per far mostra degli specchj, degli aghi, de' pettini, e di altri attrezzi, servivasi esso delle così dette ornatrici; e fra le tante, che ricorda l'antichità, mi sovviene di Ciparene che meritò l'onore d'una iscrizione postale da Polideuce:

D. M.
CYPARENI . OR
NATRICI . BENE
MERENTI . POLYDE
UCES . FECIT

Questa, senza aver mestieri d'indovinare, è una sepolcrale memoria posta ad una così detta

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 A B C

F. Uttino dis. S. Pistolesi inc.

SPECCHIO, ED ALTRI OGGETTI

cameriera per nome Ciparene da un tal Polideuce. E se in luogo di Ornatrice, dissi Cameriera, il dissi, perchè questo titolo abbraccia quasi tutti gli uffizj delle femmine che servono domesticamente ed immediatamente altre femmine di nobile o di civile condizione; in cggi è il più adatto a spiegare l'uffizio di quella serva, che i Latini chiamavano *Ornatrix*, che i Francesi chiamavano *Coïffeuse*, e che noi diremmo *Acconciateste*, il cui principale affare era di pettinare, comporre, ed ornare i capelli della padrona *Ornatrices puellae, quae mulieribus comas*(1) *exornabant* (2). Le quali erano diverse da quelle, che aveano la cura di vestirle: queste si chiamavano *Cosmetae*, come si rileva da Giovenale(3):

. . . . ponunt Cosmetae tunicas.

Ove l'antico interprete soggiunge: *Eas dicit Cosmetas, quae ornamentis praesunt, non tamen et ornatrices*: e Giovanni Vovcrio, uno de' commentatori di Petronio Arbitro scrive: *Ergo proprie Ornatrices, quae crines disponebant* (4), appunto come si vede in alcune figure rinvenu-

(1) Tit. Pome de oper. Serv. ed. Plantin.

(2) Della quantità o sia del numero delle femmine stipendiate dalle donne facoltose, come le *Sandaligerae*, le *Flabelligerae*, le *Unctrices*, o simili, veggasi il citato scrittore, non che Francesco Eugenio Guasco, che sibbene trattò delle ornatrici.

(3) Sat. VI.

(4) Ad cap. 88.

te in Ercolano, assai opportunamente al mio proposito. In una di esse pitture vedesi l'ornatrice, che dispone i fiori in testa alla padrona, di mano in mano che le vengono sporti dalla medesima: vicino è un tavolino, quello che chiamasi in oggi la toletta, dal francese *toilette*. Veggonsi sopra di esso, oltre il pannolino, o velo, le perle, o i lapilli, e le scatolette, o scrigni detti, *Pixides*, contenenti cento diavolerie, come le chiamava Luciano, spettanti al *Mondo muliebre*: veggonsi, dissi, due ramuscelli, intorno ai quali nulla dicono i dotti spositori delle suddette pitture. Io penso, che di que' ramuscelli si servissero per ispruzzare l'acqua ne' capelli, come praticavasi dalle antiche femmine; usanza alla quale allude quel

. . . largos haec nectaris imbres
Irrigat.

di Claudiano. Il vaso, che sta sotto la toletta, se non conferma la mia asserzione, non vi si oppone apertamente. Infatti l'abuso molto indecente introdotto dalle femmine (e buonissimamente tollerato dai mariti nelle mogli, e da' padri nelle figlie) di farsi servire nell' acconciatura dei capelli dalla gioventù del nostro sesso, è affatto moderno. Le antiche donne, comechè nella vanità non inferiori alle nostre, non avrebbero tollerata la famigliarità, e la confidenza cui so-

no ammessi a' giorni nostri presso di esse gli uomini. *Notandum vero est* (così il Pignorio) *honestas Matronas* (1) *ancillarum opera uti consuevisse.* Alle quali parole soggiungerò, che le donne più costumate, ed oneste non soffrivano, essendo inferme, d'esser toccate dai Medici; perciò vi erano le serve, dette *Medicae*, delle quali non si faticherebbe a trovare memoria nelle antiche Lapidi. *Giulia Sabina*, *Livia Elpide*, *Leoparda*, *Salviana*, *Polidamna*, *Laide*, *Vittoria*, *Olimpia*, *Maja*, *Salomnia*, *Minuccia*, *Spendusa*, *Flavia Edonia*, *Senzia Elide*, *Valeria Verecunda*, sono tutti nomi di antiche medichesse, celebri nel Catalogo Wolfiano delle Donne Illustri. Se adunque aveano della ripugnanza nell' ammettere i medici, non è credibile, che si lasciassero accostare i cerusici, e gli *Accoucheurs*, fatti così comuni in Italia, che sarebbe oramai tempo, che l'Accademia della Crusca provvedesse la nostra lingua d'un vocabolo, equivalente al francese, per nominarli a un bisogno.

Ma ponendo fine alla digressione, e ritornando all' argomento dico, che taluni oggetti donneschi sono nella tavola LXIII incisi, e prima di tutti sei specchi di bronzo rimarchevoli per eleganza di ornamenti. Il disco del primo è sostenuto da figura nuda che ha elevate le mani, e

(1) De Serv.

poggia i piedi sopra una testuggine (num. 1). Il secondo ha capriccioso manico ricurvo che finisce colla testa di un' oca, e dall' altra parte con una testa di fronte barbata con lunghi orecchi (num. 2). Il terzo che direi *serrato*, come le monete che hanno ricevuto un tal nome, ha più semplice il manico, nè esprimente alcuna figura virile o di altro animale come gli altri. La faccia che ne diamo quì incisa è l'opposta a quella che prestava uffizio di specchio, ed è a notarsi che i piccioli cerchi del contorno interiore sono a traforo (num. 3). Il quarto ha pur esso una figura virile nuda, non gran fatto dissimile da quella del primo, se non chè poggia i suoi piedi sopra una testa di montone: la quale, non altrimenti che la tartaruga, essendo noto simbolo di Mercurio, potrà dar luogo ad erudite indagini sul rapporto che esservi può fra il nume istitutore della decorosa palestra (1), e questi seguaci consiglieri de' femminili ornamenti. Sotto i numeri 5 e 6 sono incisi due specchi ancor essi di bronzo, l'uno rettangolare, e l'altro circolare, spogli però di qualunque ornamento, essendo moderne le cornici, onde cinti quì si sono effigiati.

Il resto degli oggetti incisi in questa tavola, i quali sono di avorio, presenta altre curiose *armi donnesche*, ed il loro uso non può essere me-

(1) Horat. Carm. lib. I od. 10.

nomamente dubbioso. Vaghissime son le forme di questi oggetti scelti tra altri simili. Quello del num. 7, mancando di fondo, par destinato a ritenere in fascetto i piccoli aghi. Quelli de' numeri 8 e 9 sono piccole *pyxides* destinate certamente a contenere altre muliebri bazzecole. In quello del num. 8 è rimarchevole un traforo laterale e trasversale che vi è stato praticato. Curiose ugualmente e nuove sono le due fibule o borchie eburnee segnate col num. 11 e 12.

Relativamente agli aghi fa duopo conoscere, che quelle che riducevano la chioma in anelli, la fissavano con un ago, a mio credere, diverso da quello, che serviva per inresparla; lo dice Marziale (1)

> Taenuia ne madidi violent bombycina crines;
> Figat acus tortas, sustineatque comas.

nella guisa, appunto, che il Guasco osservò (2) in una testa, che giaceva fra certi frammenti di statue, e d'altre cose antiche nella galleria Gran-Ducale di Firenze, e che disegnò e riportò nella sua opera per conservarne la memoria, caso che rimanesse negletta.

Gli aghi ritorti furono veduti in Roma dal Pignorio (3) nel Museo di Lelio Pasqualini, ed erano d'oro, come viene confermato dal Bartoli-

(1) Lib. XIV Ep. 21.
(2) L'anno 1771.
(3) De Servis cap. 20.

ni. (1). La forma di essi, a dir vero, è così strana, che se non portassi altissima opinione della erudizione del citato antiquario, dubiterei di molto, che fossero aghi capillari. Lo stesso poeta Marziale, osservando nella capilliera di Lalage un anello di capelli cadente, si esprime così:

Unus de toto peccaverat orbe comarum
Annulus, incerta non benefixus acu.

Questo distico, ed alcune riflessioni che facilmente vengono in mente a chiunque lo legge, mi fanno credere, che oltre all'ago maestro, dirò così, destinato ad imprigionare la chioma, usassero gli antichi altri aghi, o spille, a ritenere ciaschedun nodo della medesima. Pensò lo stesso, prima di me, il lodato antiquario, scrivendo (2): *Erant autem usui, et minores Acus, quibus sustinebantur et figebantur capilli.* Ciò supposto, ecco che l'uso moderno di quegli aghi, che dalle romane chiamansi *Forcinelle*, è antichissimo. Per altro, quantunque l'Ago scolpito nella iscrizione di Polideuce, sembri de'più semplici e comuni, si sa, che quelli delle femmine doviziose, qual era probabilmente la padrona di Ciparene, erano d'oro, e spesso adornati di gemme. Per sicurarsi di ciò basta leggere Ulpiano, e prestar fede al celebre Ficoroni, il quale nelle

(1) Lib. II Ep. 66.
(2) Loc. cit.

memorie di Labico, scrive d'aver donato alla Grimaldi un sorcetto d'oro, ch' era unito ad un spillone, servito probabilmente per ago da testa di qualche donna dell' antichità. Cercò il Guasco nel Museo di Torino nel 1772 quanto il Ficoroni asserisce, e lo trovò: n'espose il disegno nella sua opera, insieme con quello d'altro spillone pur d'oro esistente nello stesso Museo, e nel quale veggonsi due figurine, che si potrebbero credere *Amore* e *Psiche*. In alcuni paesi gli aghi soleano essere di canna(1): che ve ne fossero eziandiò d'argento, ne fa fede quello, che fu ritrovato, non sono molti anni, in un sepolcro gentilesco di mattoni grandissimi, scopertosi nella villa del Foro, due miglia distante dalla città d'Alessandria (2). Ne pubblicò il Guasco il disegno favoritogli dalla Grimaldi(3), che ne custodiva con affettuosa cura l'originale nel suo copioso Museo. Un altro d' argento ne fu trovato nell' avello di certa *Mezia Valeriana*, scoperto in s. Maria di Lucedio. Come bensì è quello, del quale fece il sullodato Guasco acquisto nel 1770 in Frascati, insieme con altri istrumenti antichi. Evvene un altro di metallo, e perciò stimo, che appartenesse a qualche femmina volgare, quantunque sia stato rinvenuto ne' contorni distrutti della famo-

(1) Coel. Rhodig. lib. 18 cap. 10.

(2) Vicino al *Forum Fulvii Valentis*, o sia Valenza del Pò.

(3) D. Teresa Orsini Damà Alessandrina, novellamente aggregata per merito alla Romana Accademia di s. Luca.

sa villa di Lucullo. Nè dee recar meraviglia che ve ne fossero anche di metallo, giacchè si trovano della stessa materia e anelli, e fibule, e armille, e cento altre cose. Un altro d'avorio fu trovato in un Pilo a Mormorata a' tempi di Flaminio Vacca. Alle volte intagliavano nell' ago capillare il nome della donna, che lo dovea portare, ed eziandio quello del marito della medesima. Non trovo di ciò esempio ne' primi tempi, ma sì bene ne' secoli di mezzo, in que' due aghi d'oro, che furono veduti, in mezzo a tante altre cose belle, nel sepolcro di Maria, figliuola di Stilicone, e moglie, anzi sposa molto giovine d'Onorio, la quale morì in Roma, e fu seppellita nel Vaticano. In uno di essi sta scritto:

DNO . NOSTRO HONORIO

e nell' altro:

DNA NRA MARIA

Nè solamente le cameriere per servizio delle loro padrone, ma facevano uso di questo ago anche i sacerdoti per ornamento delle loro dee, alle quali eran tenuti di acconciare di tanto in tanto la parrucca. È noto che i Gentili aveano fra i sacri ministri alcuni destinati a vestire gl'idoli, e che chiamaronsi da Giulio Firmico (1): *Vestitores divinorum Simulacrorum.* Vi è eziandio una

(1) Astron. lib. 3.

bella iscrizione, riportata dal Cupero, dalla quale si rileva il rito gentilesco d'indorare la chioma degli Dei, e segnatamente del Sole, venerato sotto il nome di Attinis, come asserisce, fra i molti, Macrobio ne' Saturnali. (1).

E continuando a dir cose delle ornatrici e degli aghi, ricordo che di una di Venere fa menzione il Gori, dicendo (2): *In Anaglypho Musei Medicei chalcedonio exciso Foemina Ornatrix Veneris supercilia e Pyxide profert, quibus eam ornat.* Io poi ricordomi d'aver letto presso diversi autori, che i Galli, ministri di Cibele, quando le rassettavano in testa la chioma, adoperavano l'ago comatorio; che quest' ago poi divenne *Fatale*, e che annoveravasi perciò fra le cose, dalla conservazione delle quali dipendeva la salute, e la gloria del romano imperio, non meno che dalla custodia degli *Ancili*, del *Palladio*, delle ceneri de' *Vejenti*, e dello scettro d'Oreste, e da altre, dirò così, reliquie gentilesche. *Septem*, dice Servio (3), *fuerunt quae Romanum Imperium tenebant*; e pone per primo questa *Acus Matris Deum.* Da tutto questo si conosce chiaramente, che i Gentili costumavano di porre le loro Dee alla toletta, e di caricarle di chiome fittizie. Certo, fra i sacerdoti della gran Dea, ve n' erano di quelli, che si distingueva-

(1) Lib. 1. cap. 21.
(2) *De Libert. col.*
(3) *Ad Aeneid.*

no col titolo di *Sacerdotes capillati*, forse per corteggiare quella madre degli Dei. Il Guasco crede vedere quest' ago fatale in una medaglia già pubblicata da Antonio Agostini. Questo dotto antiquario o non osservò diligentemente questa rarità, o non ebbe presenti le suddette parole di Servio. La medaglia appartiene ad *Ostilio Saserna*; da una parte vi è Diana cacciatrice con un cervo; dall' altra una testa di donna con la capellatura disciolta: ora a me non pare improbabile (altri, di me più coraggiosi, lo darebbero per sicuro) che l'istrumento unito alla testa espressa nella suddetta medaglia, sia appunto l'Ago fatale del lodato commentatore dell' Eneide. Il Ficoroni ne avea trovato uno, come si disse, che terminava in un sorcetto; questo è in figura d'altro animale; termina in una punta acutissima, come terminano gli aghi crinali, ed è espresso in maniera, che si direbbe caduto, o svelto dalla chioma, affinchè questa discenda liberamente a ricoprire il collo. Di questi Aghi poi se ne sono rinvenuti anche ne' sepolcri de' martiri, o almeno di donne cristiane; nè ciò dee farne punto meraviglia; imperocchè abbiamo dai raccoglitori de' cristiani monumenti, che i cristiani soleano dar sepoltura ai Martiri con tutte quelle cose, che lor trovavano indosso. Il Boldetti alcuni ne estrasse, fitti nella calce, che chiudeva la parte esteriore di alcuni sepolcri ne' cimiterj di Roma.

Prima di chiudere il presente articolo, mi

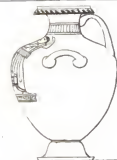
piace di osservare, che l'Ago comatorio, o capillare, che contribuiva a pascere in tante maniere la vanità donnesca, fu alcuna volta ridotto ad istrumento di crudeltà, e di vendetta, come si raccoglie da Sifilino (1). Non rammenterò l'azione pazza di *Fedra*, la quale nel colmo de' suoi furori amorosi per l'estinto Ippolito, sfogava la sua rabbiosa passione contro di un mirto, traforandolo con l'Ago crinale, come narra in due luoghi Pausania: ma chiamerò in testimonio s. Girolamo, il quale afferma, che di quest'Ago si servirono nella Giudea l'impudica Erodiade per ferire la lingua di s. Giovanni Battista, rimproverante ad Erode i di lui incestuosi amori; e Fulvia in Roma per traforare quella di Cicerone, tanto infesta a M. Antonio di lei consorte: *Fecerunt hoc* (2), sono le parole del santo scrittore, *et Fulvia in Ciceronem, et Herodias in Joannem, quia veritatem non poterant audire, et linguam veriloquam Acu discriminali confodiebant*. Di questa barbara vendetta si trova esempio anche in Filostrato nella vita d'Apollonio; e presso Apulejo è celebre Caritea, o Caritide che accecò con l'Ago comatorio lo scellerato Trasillo (3): *Ad hunc modum vaticinata mulier, Acu crinali capite deprompta, Thrasilli convulnerat tota lumina*. È nota finalmente a questo propo-

(1) *In Epitom.* Paus. lib. I. e II.
(2) *Adv. Rufin.*
(3) De As. Aur. lib. VIII.

sito la sanguinosa scena delle rabbiose donne Ateniesi, le quali investirono furiosamente quel soldato, che avea recata in Atene l'infausta nuova della rotta data dagli Egineti all'armata della Repubblica; è tanto lo punzecchiarono e forarono con gli aghi capillari, che il meschino alla fine vi lasciò la vita: quindi il magistrato commosso da così tragico avvenimento, fece un decreto, che obbligava le donne d'Atene a portare la chioma Jonica, cioè senz'aghi, come viene assicurato da Erodoto. Altro potrebbesi dire circa agli ornamenti del bel sesso, ma tralascio per parlare de' vasi che ora espongo.

VASI GRECI

Una falsa nomenclatura non si emenda, se non con istento, abbiamo dal ch. Lanzi (1); ed in fatti vi fu tempo che da' dotti non faceasi alcuna distinzione di nome, e tutti i vasi col nomo correvan di Etruschi. A dispetto de' dottissimi sforzi del sullodato scrittore, non che di Winckelmann, Millin, Scotti, Vivenzio, Mellingen, Arditi, De Laborde, Quatremèire Quincy, Ennio Quirino Visconti, e dell'autore della *A disquisition upon Etruscan vases London* 1806, il nome di Vasi Etruschi corse per la bocca indistintamente di molti: in vano essi han cercato con

(1) Memorie degli Accademici Italiani. Classe di letteratura. Tom. 1. Dissert. 9 §. I.

A. Romanelli dis. *G. Camilli inc.*

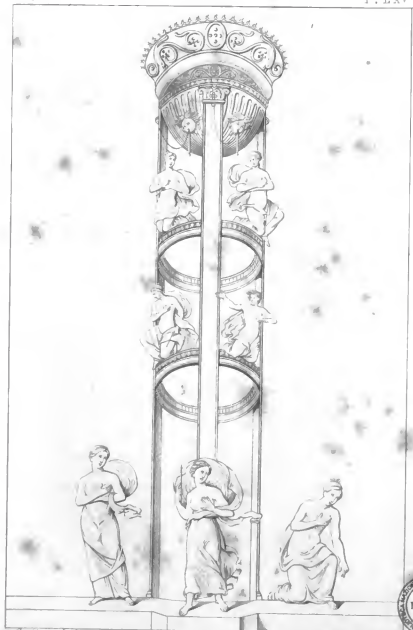
DUE VASI GRECI

forti ragioni disingannare il volgo, che non fa altro che ripetere, *che bel vaso Etrusco!* e sarà pure fregiato di caratteri greci, o viceversa il tipo porterà impresso della romana manifattura; tanto avviene anche de' vasi Egizi. Non vi cade dubbio che nella prodotta tavola in numero di due non sian essi Greci. La forma è delle consuete: belli d'assai più a vederli in natura, che in picciole dimensioni trasportati a bulino; la ricercatezza delle parti li rende oltremodo superiori a tanti altri di quella collezione borbonica. La prima ed ultima prova del mio assunto non può ridursi alle sole due parole, *andate* e *vedete*, nè ciò può dirsi a quei, che incontrassero difficoltà nel mio dire, poichè quanto appartiene di pubblico diritto sì nelle Gallerie che ne'Musei, è cosa relativa a quella nazione a cui spetta il monumento. A tal proposito niente più giusto della confessione di Heyne: (*libri huius vix satis magna esse potest suavitas, nisi locorum descriptionem oculis animae subiectam habeas.* Il soggetto, che ciascun vaso esprimé, è ben cognito per non starlo a indicar con parole; solo mi faccio un dovere far conoscere quanto lo stile allontanasi dall' etrusco, sì nel fatto in essi rappresentato, che negli ornati ed accessori. Di leggieri si rileverà tendere lo stile etrusco precisamente all' egizio, mentre lo stile romano sta fra l'etrusco e il greco; una tal conoscenza può non poco facilitare l'originalità de' vasi stessi, e dissipare alcuni dubbi

che sovente tengono in una qualche incertezza il non provetto scrittore. Non vi è cosa più facile che cadere in errore, quando è incerto il fatto, il lavoro, la provenienza, l'uso, e che so io: Ma quando d'altronde i caratteristici segni vi determinano alla vera conoscenza della cosa, è pusillanimità esitare, e non poco pregiudizievole è il tacere; perciò i vasi prodotti sono di greca origine, di greca manifattura, e quanto in quelli è rappresentato, è effettivamente greco. Si potevan ben essi trasportare in grande, ma per mantenere le stesse proporzioni degli altri monumenti, pubblicaronsi siccome di presente risultano nella tavola LXIV.

TRIPODE (1)

Molte cose sono, le quali, comechè sieno verissime, non appariscono per ciò meno strane a vederle. E questo avviene da che non tutti gli uomini possono fare o avere esperienza in tutto quel che riguarda la triplice arte del disegno, per se stessa vastissima; ma dai più si giudica sopra quello che è d'altrui, ragguardandosi l'opera già fatta, e non punto il modo che tener si dovette nel farla. Ciò è applicabile al Tripode prodotto, di esecuzione nobilissima, travagliatissima, bello in ogni sua parte a vederlo. Forse un lavoro stra-

(1) Antico dipinto di Pompei.

TRIPODE

no parrebbe appunto, se già fatto non l'avessero uomini espertissimi; e se altri ora volesse aggiungere, che più di quello, che nel mio Tripode osservasi, per avventura gli saria di bisogno? Pure basterebbe a mostrar chiarissimo questo vero, l'esservi stata in ciascuna branca dell'arte del disegno, sempre buona messe di originali pregevoli, e non penuria di eccellenti: ma di ottime copie, sempre scarsità o mancanza, quantunque nella pittura sembrino tuttavia abbondare. Considerandosi quì per ora le sole più belle produzioni dell' arte, e sarei eziandio per dire dello intelletto umano insieme e del cuore, come quelle che più raramente di ogni altra si veggono provenienti da Ercolano e da Pompei, e al pubblico real museo Borbonico trasportate, potrebbesi dimandare donde mai queste in origine procedessero; e perchè mai di quella forma e materia, onde sublimi originali si compongono, i quali si stimano il più, non possano più facilmente altresì le copie farsi, le quali si stimano il meno. Dee rarità maggiore nascere da maggiori difficoltà. Sonovi certamente in arte parecchie bellezze universalissime, alle quali, più o meno, ciascuno artista potrebbe aspirare: e, tranne il pregio incomunicabile del genio, intorno al quale pur variano le opinioni, sembra che tutt' altro ben dovrebbesi da ogni artista apprendere, rappresentare e ad altri in seguito comunicare.

Dovendo parlare del Tripode che in duplice

tavola si rappresenta, m' interterrò alcun poco sulla loro origine, e su vari usi cui furono dall'antichità destinati. Sarebbe impossibile, dice Caylus (1), di risalire all'origine de' Tripodi, mentre si perde essa nella notte de' tempi i più remoti. Omero ne parla siccome di un uso stabilito allorchè egli scriveva; e prova che alla religione era molto legato; è noto come s'impiegassero i tripodi per gli oracoli e per le predizioni. Questa materia è stata spesse fiate, ed ampiamente trattata, quindi mi asterrò in cadere in nuove ed inutili ripetizioni. D'altronde non è mio divisamento di considerare que' monumenti sotto quel punto di vista. Mi fermerò particolarmente sui rapporti che hanno eglino colle arti. E non è questo il nostro scopo? Parliamone adunque. Parmi di soverchio lungo il descrivere tutti i Tripodi di cui Erodoto e gli altri autori dell' antichità hanno fatto menzione. Per far ciò converrebbe fare un'opera a parte, che molto proficua riuscirebbe alla statuaria e a que' segnatamente che si dedicano al bassorilievo. A fin di tenermi ne' cancelli della brevità, poichè molto andrebbesi altramente per le lunghe, mi limiterò a stabilire de' fatti, e a proporre alcune conghietture, dietro la testimonianza di Pausania, autore dal quale, più che da tutt' altri, si possono trarre de' lumi sulle arti della Grecia, im-

(1) Raccolta di antichità tom. 2. pag. 161.

perocchè e' non parla se non se di cose ch' egli ha veduto, e sulle quali, dietro la voce del pubblico, ha egli portato il suo giudizio; almeno tutto ciò ch'e' riferisce della pittura e della scultura, non è mai spoglio di qualche probabilità.

Si è talvolta maravigliati della prodigiosa quantità de'Tripodi che si vedeano nella Grecia; parecchie cause li rendettero comuni. La superstizione dalla quale erano stati introdotti, servì a moltiplicarli: la libera scelta della materia, del volume, finalmente della maggiore o minore spesa, ad accrescerne il numero contribuì non poco. Ogni particolare o ricco o povero potea la propria superstizione o vanità soddisfare: tale è la debolezza degli uomini; que' medesimi che vivono nel più oscuro stato, bramano di trasmettere il loro nome alla posterità. Una pietra, un pezzo di marmo, di bronzo o di terra cotta, carichi di alcuni caratteri faran conoscere ch' essi hanno vissuto, e quest' idea al loro amor proprio riesce sommamente lusinghiera. I Tripodi erano in Grecia ciò che le corone ed i votivi scudi furono poscia presso i romani, vale a dire, delle più, o meno costose offerte. Essi erano indifferentemente offerti a tutti gli Dei. *Dal Pritaneo*, dice Pausania descrivendo la città di Atene (1), *si discende nella strada de' tripodi, così appellata perchè vi si trovano alcuni ragguardevoli*

(1) Attic. pag. 61 lib. 1; cap. 20 pag. 46.

templi ne' quali evvi una gran quantità di tripodi di bronzo.

Ma se ne troviamo anche un gran numero in Atene, quanti non dovremmo trovarne a Delfo, a Delo, ec., finalmente ne' templi ove davansi gli oracoli? Le divinità che vi si veneravano, furono pur quelle che serbarono sempre una maggiore relazione colla prima istituzione de' Tripodi. L'oracolo di Delfo ordinò che ne venissero offerti cento a Giove. I Messeni ne proposero cento di legno (1): un Lacedemone ne fabbricò un egual numero di terra cotta, che portò esso stesso in Atene, e nel tempio di Giove li depose; la qual cosa prova in primo luogo l'abuso che faceasi di tal sorta di offerte, e secondariamente che la grandezza e la materia erano indifferenti. Quasi tutti i fanciulli che aveano esercitato presso i Tebani il sacerdozio di Apollo, lasciavano un Tripode nel tempio (2). I Tripodi davansi eziandio siccome ricompensa del merito. Esiodo ne riportò uno qual premio di poesia a Calcide sull' Euripo (3): Echembroto ne offrì uno di bronzo a Ercole colla seguente iscrizione: *Echembroto, Arcade, ha dedicato questo tripode a Ercole, dopo d'aver riportato il premio a' giuochi degli Anfittioui* (4).

(1) Messen. pag. 350 lib. 4 cap. 12 pag. 510.
(2) Boeotic. pag. 256. lib. 9. cap. 10. pag. 730.
(3) Phocid. pag. 332. lib. 10. cap. 7. pag. 814.
(4) Boeotic. loc. cit.

Dagli esempi che ho testè riportati, scorgesi una parte delle ragioni che rendettero siffatte opere presso i greci tanto comuni; ma non deggio obbliare di riportare un gruppo di marmo, di cui parla Pausania, monumento a dir vero indecente per gli Dei, ma che fa onore a'Tripodi (1). Ercole ed Apollo sono rappresentati mentre si disputano nn tripode: sono essi già in atto di battersi, ma Latona e Diana trattengono Apollo; Minerva va calmando Ercole. Orazio dice al suo amico (2):

> Donarem tripodas proemia fortium
> Graecorum . . . . .

Nella casa di campagna di Adriano si è trovato un tripode dell' altezza di cinque piedi, misura la quale prova che non era stato destinato se non se per un'offerta; quel tripode è di pietra di paragone e del più squisito lavoro. Winckelmann, parlando del gabinetto di Portici, dice: » Conviene porre nella classe degli utensili necessari » i tripodi, non già della forma di quelli di cui » sto per parlare, ma quali erano anticamente, » vale a dire, tavole a tre piedi, come nella fa» vola ci viene rappresentata la mensa di File» mone e di Baucide, sulla quale Giove non isde» gnò di mangiare »; così Ovidio nelle Metamorfosi:

(1) Phocid. pag. 345. lib. 10. cap. 13. pag. 830; lib. 5 cap. 21 pag. 265.
(2) Lib. 4. Ode 8.

. . . . Mensam succincta tremensque
Ponit anus, mensae sed erat pes tertius impar;
Testa parem fecit.

Imperocchè presso i greci appellavansi tripodi non solamente quelli che si poneano sul fuoco, ma eziandio le tavole: così diffatti chiamavansi ancora ne' secoli di lusso, come lo vediamo nelle magnifiche feste di Tolomeo Filadelfo a Alessandria, e del re Antioco Epifane in Antiochia, di cui Ateneo ci ha dato la descrizione.

Del genere de' tripodi di cui faceasi uso pe' sacrifizi, ve n' ha due nel gabinetto di Portici, i quali meritano d'esser posti nel rango delle più belle scoperte. Hanno eglino a un dipresso l'altezza di quattro palmi: uno è stato trovato a Ercolano; tre Priapi, ciascuno de' quali termina al basso in un sol piede di capra, ne formano i piedi. Le loro code collocate sotto all' osso sacro, si estendono orizzontalmente, e vanno ad attortigliarsi intorno ad un anello che sta nel mezzo del tripode e che unisce la totalità nella stessa guisa che la croce dà la solidità ad una tavola ordinaria. L'altro è stato trovato a Pompeja, alcun tempo dopo di quello testè descritto; gli è di un ammirabile lavoro. Nel luogo dove i piedi prendono un' incurvatura per acquistare un poco più di grazia, si vede una sfinge assisa sopra ciascuno di essi, i di cui capegli, invece di discendere sulle gote, sono rilevati in modo che

passano sotto un diadema, sul quale vanno di nuovo a cadere. Questa acconciatura potrebbe essere allegorica, specialmente riguardo a un tripode di Apollo, e fare allusione alle oscure ed enigmatiche risposte dell' oracolo. Intorno a' larghi bordi dello scaldavivande, vi sono delle teste di arieti scorticate, lavorate in rilievo, e le une colle altre unite per mezzo di ghirlande di fiori che accompagnano degli ornamenti con tutta cura cesellati. Ne' tripodi sacri, lo scaldavivande, sul quale poneasi il bracciere, era di terra cotta; quello che fu disotterrato a Pompeja, si è colle ceneri conservato ». Ma se dietro i principii del dotto Caylus, siccome a schiarimento di quanto darò a conoscere sul tripode prodotto alla tavola LXV, ho detto pur tanto, deh quanto non dovrò fare all'uopo pompa della dottrina del più volte sullodato Bechi, che un tal dipinto ha illustrato nella edizione napolitana vol. VI tav. XIII e XIV? Ecco come egli si esprime!

Niobe moglie di Anfione signore di Tebe vedendosi in grande stato, e bella, e feconda di prole numerosa venne in tanta vanità da credersi degna degli onori divini, e da poter conculcare le ceremonie di Latona, per attribuire a se stessa quel culto. In questo pazzo pensiero Niobe vilipendeva quella iddia, esaltando se stessa, e si predicava madre felice di quattordici figliuoli: i suoi maschi robusti, coraggiosi, fieri ed arditi, come ad uomini si conviene; le sue femmi-

ne (come si addice a donne) gentili, dilicate, compassionevoli e riguardose. Latona all' incontro madre di due soli e smodati figliuoli che imbizzarrivano, il maschio come femmina, la femmina come uomo: poichè Apollo, intonsi i capelli, dilicato nel culto delle vesti e della persona, e tutto mollezza negli esercizii, Diana all' opposto, succinta e corta la tunica, sempre a caccia ed armata; stavale pur male come donzella quel continuo correr pe' boschi a sventrare le fiere; così Igino. Delle quali dicerie di Niobe maligne e superbe, fuor di modo sdegnatasi Latona, ne fece un pianto a' figliuoli, che anch' essi furibondi di quelle beffe, ed ambedue saettatori di professione, senza serbar modo nell' ira, con atto che avea più del bestiale che del divino, fecero spietata carnificina di tutti e quattordici i figli di Niobe, trafiggendogli coi loro strali. Nè avuto riguardo alcuno che que' tapini

Innocenti facea l'età novella,

non prima desisterono dal saettare, che tutti gli ebber veduti cader morti ai piedi della madre desolata, che per raffinamento di crudeltà in mezzo a quella strage di tutti i suoi lasciarono viva. Ma Giove, più pietoso iddio, commiserando Niobe, da quell' immenso dolore fatta muta come di pietra, (*Et Nioba fingitur lapidea, propter aeternum, credo, in luctu silentium,* al dire

dell'oratore di Arpino) (1), la cangiò in rupe sul Sipilo monte della Lidia che sempre sgorga acqua in memoria perenne del lagrimevole caso. A questo compassionevole fine immaginarono gli antichi che fosse stata condotta la famiglia di Niobe dall' empietà e dalla superbia di lei oltraggiosa a que' numi, ed onde sgomentare gli uomini irreligiosi, di questa smisurata vendetta eternarono e moltiplicarono la memoria, scolpendola ed effigiandola ne' tempii e negli attrezzi del culto, acciò i devoti avessero sempre davanti gli occhi gli dei, tremendi quando sono oltraggiati, e si mantenessero con questa paura nella osservanza delle cerimonie religiose.

I tripodi si consacravano a tutti gli Dei ed erano adoperati in tutte quasi le cerimonie religiose, ma trovati agli oracoli ed al culto di Apollo, in ispecial modo si riferiscono a quel dio. Nella collezione delle pietre incise di Stosch, sopra una pasta antica si vede Ercole il quale toglie il tripode del tempio d'Apollo di Delfo. In quel tempio ricorda Pausania (2) che vedevasi il combattimento d'Apollo e di Ercole in proposito del tride (3). La favola dice che essendosi Ercole recato a Delfo per consultarvi l'oracolo, niuna risposta potè egli dalla Pizia ottenere, perchè lo

(1) Tusc. Disp, III. 26.
(2) Lib. 10. pag. 830.
(3) Due bassirilievi della Villa Albani rappresentano lo stesso soggetto e della medesima maniera.

considerava essa come contaminato del sangue d'Ifito: Ercole di ciò offeso afferrò il tripode e se ne andò; ma avendolo poscia restituito, trovò la Pizia alla sua domanda più favorevole(1). Nella precitata collezione, sopra una pasta antica, vediamo il tripode d'Apollo con un serpente attortigliato. Gli è quello che diceasi essere talvolta apparso nel tripode, aver risposto a coloro i quali consultavano l'oracolo, e che poscia attorno al tripode s'attortigliò; così Eusebio (2). Ma tornando al tripode della tavola prodotta, ch' e' fosse sacro ad Apollo, il denota l'evidente prova della strage de'figli di Niobe in esso effigiata.

In vari modi, per venire al proposito, è la favola di Niobe raccontata ed espressa, di cui la poesia e le arti del disegno fecero spesso subietto alle loro invenzioni, come Omero, Eschilo, Sofocle, Ovidio e tanti altri fra' poeti ne fanno testimonianza, e come anche ce lo confermano, con tanti altri monumenti le belle statue medicee della galleria di Firenze. E sì quelli che hanno scritto, come quelli che hanno scolpito di questa catastrofe, hanno sopra tutto dissentito sul numero de'figliuoli di Niobe: parmi però e me ne somministra Ovidio non dubbia prova (3),

(1) Gori aveva preso il disegno di quella pasta da lui pubblicata, senza dire laddove l'avea esso avuta; del resto, l'incisione è dell'antica maniera, ed anche delle più finite (*Mus. Etrus. Tom. I. Tav.* 199. *n.* 5.)

(2) Un bassorilievo dell'arco di Costantino ci offre il serpente che di soppiatto nel tripode d'Apollo s'introduce *Bartoli Admir. tav.* 28.

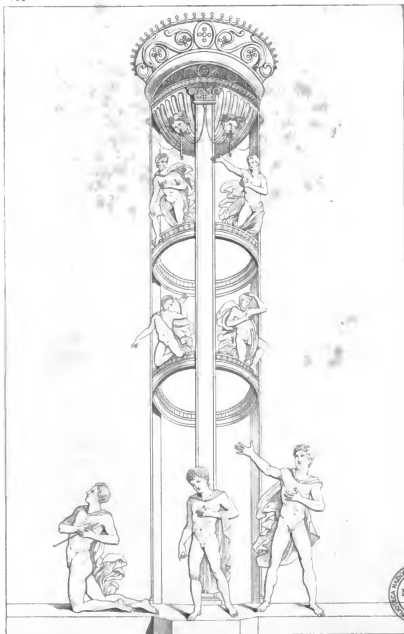
(3) Met. lib. VI. ver. 183.

che nel torno di que' tempi, ne' quali dovettero essere dipinti i due tripodi Pompejani che si succedono, corresse fra' romani l'opinione che quattordici fossero stati i figliuoli di Niobe saettati da Apollo e da Diana, sette maschi e sette femmine, come si vede in ciascuno de' tripodi. Vada il lettore a carte 20 della relazione degli scavi di Pompei del vol. V, edizione di Napoli, e ch' io per brevità ometto, e troverà come stiano dipinti in due pilastri verso l'impluvio d'uno de' due cortili corinti della casa del Questore i due tripodi quì figurati. Il tripode della tavola LXV porta le immagini dei sette giovani figli di Niobe, ed ha finto il pittor Pompejano che fosse d'oro; e sono con tali contrapposizioni di simmetria fra loro atteggiate tutte le figure, da far chiaro conoscere, essere state sì fatte per doversi insieme l'uno accanto all' altro collocare. Mirabile e vario è l'atteggiamento di ciascuno dei suddetti giovani, tutti sorpresi, dolenti, feriti; cresce la loro età dalla prima corona al piano: l'invenzione non può essere più bella: in luogo di descriverli, bisogna vederli; piacciono senza dubbio. Un dettaglio maggiore il produrrò alla tav. LXVI. Dico soltanto che questi tripodi siano copiati da qualche famoso lavoro di que' tempi, reso celebre per la materia e per l'artifizio; non par congettura da rigettarsi, se considerasi con quanto studio ed accorgimento di arte siano inventati ad esprimere ne' sette maschi, indi nelle sette

femmine che succedono nel secondo tripode, la vendetta di Apollo. Tanto più, conchiude il Bechi, che impiegar tanto studio ed accomodar sì bene una così dotta invenzione a rappresentar questo fatto di Apollo per sola vaghezza d'ornamento, non gli sembra avrebbe valsuto di prezzo dell' opera; ma checchè ne sia, se bellissima è l'invenzione del prodotto tripode, non men franca ed ardita gliene sembra l'esecuzione, che dal pennello di valente pittore è certamente sortita. Come dunque non consigliare gli alunni dell' arte divina a rivolgersi sempre mai all' antico, inesausta sorgente di peregrine bellezze, e segnatamente agli affreschi di che va ricca Pompei? Non è questo il solo esempio prodotto a convalidare l'esposto, eppure una certa tal quale trascuranza, una irragionevole caparbietà induce piuttosto il giovane pittore a scerre una lusinghiera opera del dì, che darsi di tutto animo all' antico, che rinviensi ne' tanti affreschi prodotti.

TRIPODE (1)

L'autore originale, pieno la mente del suo tema, ch'è quanto dire de' suoi pittorici pensieri, surto in esso dal naturale impeto del suo cuore, fecondato ed ingrandito dal primo fervore che il fece nascere, libero scagliandosi per afferrare l'e-

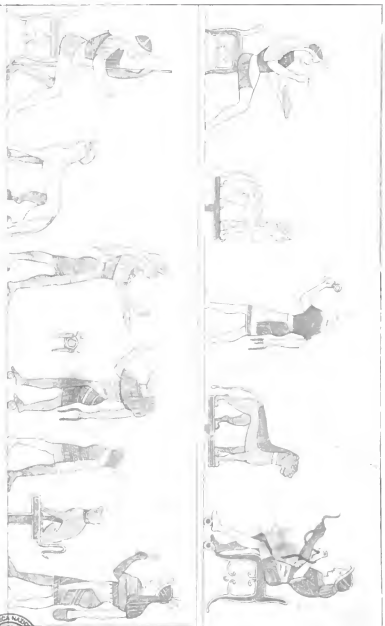
(1) Antico dipinto di Pompei.

G. Marsigli dis. A. Bini inc.

TRIPODE

spressione del suo affetto,egli la ottiene di presente, e sì rapidamente coltala, ecco che la commette al sentimento che la richiama. Pel pittore che sappia già fare, brevissimo, anzi niuno ostacolo è dal pensiero alla esecuzione; e però se la natìa fiamma che mosse il pensiero, investe ratta e l'anima e la mano, ella è tanto natural cosa, che sarebbe da maravigliare se così non avvenisse. L'imitatore, il copiatore, pel contrario, vuoto originalmente di sua derrata, dee primamente, per mezzo di scabre difficoltà, carpirla dal campo altrui: poscia, quasi in altro terreno ripiantandola, darle del suo quel caldo e vital movimento ch' ella ebbe originariamente; e perchè s' infiammi egli dell'altrui affetto, come l'autor fece pel proprio, gli è bisogno senza fallo, non di altrettale interna facella, ma di ben altra, e di lunga mano più viva. Imperocchè ben altro che momentaneo è il trasmutamento che fassi dall' originale a una copia, cioè similmente dalla lingua prima in una seconda, quando vuol tradursi questo o quell' idioma; nel qual passaggio sentesi spesso, ed assai leggermente svanire quell' aura di vita che a grave pena fu concetta.

Nel secondo Tripode, simile all'altro, meno nelle figure, che in questo sono di sesso femminino, i tre soliti piedi, che ai tripodi danno il nome, si alzano come pilastrini a sostegno della coppa o cratere: ciascun pilastro, siccome vedesi, sorge dalla sua base e finisce in un capi-

tello con assai vaghezza di caulicoli e fogliami adornato; due corone frenano e mantengono insieme i tre piedi del Tripode e sono scorniciate con ornamento di ovoli esternamente, nell' interno di dentelli. Come un tripode porta intorno disposte le sette figure dei sette maschi di Niobe, porta l'altro quelle delle sette femmine; e sono con tali contrapposizioni di simmetria fra loro atteggiate queste figure, da far chiaro conoscere, essere state così fatte per doversi insieme l'uno accanto all' altro collocare, circostanza da me contemplata alla tavola LXV; poichè sopra ciascuna corona sono due figli di Niobe inginocchiati; e sulle corone i più adulti maschi e le più attempate fanciulle; e come sulla base di un tripode stanno i tre più fanciulli, così le tre più pargolette sono sulla base dell' altro Tripode, e così anche sta davanti il piede di mezzo di un Tripode il più giovane di tutti i maschi, come la più fanciulla di tutte le femmine tiene il luogo a quello corrispondente nell' altro Tripode. La coppa o cratere di questi Tripodi è coronata di vaghi ornati nell' orlo, e baccellata nel ventre, e ne' tre intervalli tra piede e piede ha scolpite tre Gorgoni, che tengono in bocca catene d'oro, le quali verso il mezzo de' pilastri congiungendosi in una borchia, cerchiano il Tripode con sei festoni. Sì l'uno che l'altro, non mai abbastanza encomiati, sono similissimi, siccome due pesi; ed essendo essi un antico dipinto, mi dò a credere,

Frammenti di un antico calendario ?

essere anche stati eseguiti in alto rilievo, alla foggia di quello esistente nel Vaticano di lato all'ingresso del museo Etrusco, che esprime le gesta di Ercole.

FRAMMENTO (1)

Quantunque ne' vasti Musei, siccome il Borbonico, vi siano insigni monumenti, quali sono la Flora, l'Ercole, il gruppo così detto del Foro, non vanno trasandati altri, che emersero dalle viscere della terra mutilati o deformi. Ed infatti qual' utile all' arte non apportarono tanti frammenti sì statuari che architettonici, che rinvennersi qua e là, quasi a stabilire l'ubicazione del monumento? Quante volte una parte di corpo è succeduta all' altra, e si è alla fin fine ottenuta l'integrità del simulacro? Qual lume non hanno tanti e tanti rottami somministrato alle arti, sì per l'epoca, che per lo stile? Ricordo l'indefesso studio, che il divino Michelangiolo fe' su di un torso, che nella storia dell' arte col nome distinguesi di *Torso di Belvedere*: dalle indagini rilevasi essere un Ercole, ed un Ercole in riposo: Michelangiolo, che non toglieva a modello che la bella natura, (e questa rinviensi nelle opere di greco scarpello) dedicò gran tempo su quel Torso. E così accade di tanti frammenti, un dì te-

(1) Il suddetto frammento appartiene ad un antico intonaco.

nuti a vile, perchè corrosi e guasti dal dente edace del tempo. Han più di fortuna a dì nostri, perchè più si valutano i miserabili resti d'un capitello, d'un architrave, d'un bassorilievo o di una statua, e si piange del loro amaro destino, della perdita alle arti inconsolabile.

Il Quaranta in tal modo esprimesi, illustrando il prodotto frammento nella tavola LXVII » Il dipinto superiore di questa tavola offre a' nostri sguardi una donna nuda le gambe e le braccia, la quale è assisa sopra vaga sedia, e tiene sulla palma sinistra un desco con entrovi alcune cose che mal si distinguono, mentre alza la destra in atto di chi far volesse le fusa torte. Potrebbe nondimeno un tal gesto avere anche qualche mistico e religioso significato, ma per mancanza di classiche autorità, non osiamo indagarlo. Solo avvertiremo che mani atteggiate di tal guisa anche in pitture greche s'incontrano. Dirimpetto alla cennata donna veggiamo un altra persona in atto di camminare, della quale manca la testa per l'ingiuria sofferta dall'intonaco: tiene nella destra una chiave, nella sinistra tre serpi. In mezzo all'una ed all'altra vedi sorgere picciola base, su cui posa una sfinge: dopo evvi una base simile che sostiene un lione volto all'altra figura sedente che chiude la scena: essa tiene con ambe le mani una serpe, ed è notevole che poggia i piedi sopra due cerchi, o sfere che sieno.

La prima figura del dipinto inferiore differi-

sce dalla prima del superiore, sol perchè stringe un' asta nella manca. Innanzi le sta una sfinge, e dopo questa osserverai un gruppo in mezzo a cui sta espresso un occhio, simbolo della provvidenza. Di questo gruppo, una figura sostiene colla sinistra un desco, in cui forse colla destra metteva alcun che. Ma essendosi quì pure distrutto l'intonaco, nol possiamo vedere, come nè tampoco determinare possiamo che tenga nella destra l'uomo a testa di cane rivolto verso di lei. Certo è per altro che i suoi piedi stanno su due sfere o cerchietti simili a' descritti nel primo dipiuto, e che nella sinistra tiene una serpe. Per lo stesso danno della lacuna veggiamo sparire il busto della persona effigiata appresso, la quale era innanzi ad una pantera accovacciata sopra una base, e guardava l'ultima figura che chiude il quadro; questa tiene nella destra un non so che, nella sinistra un secchietto, ed ha in testa tre penne. Noi lasceremo di entrare a spiegar minutamente tutti i particolari di quell' intonaco, pel soverchio trascorrere che sarebbe, e ci contenteremo di ravvisarvi una di quelle tante oblazioni che si facevano presso gli Egizii da' sacerdoti coverti di maschere di vari animali ». E così que' vantaggi di sopra enunciati sulla scultura frammentata, la qual messe in ogni dove è ubertosissima, nel presente caso possono applicarsi alla pittura. Di fatti qual rarità non presenta l'intonaco egizio non ha guari prodotto? Di quali

conghietture non sarà egli un dì l'oggetto, quando la simbologia egizia sarà vie maggiormente applicabile a' riti religiosi di quella antichissima, dottissima, superstiziosissima nazione? Si progredisce nella interpretazione de' geroglifici a passi da gigante, e verrà tempo che tutti ci saranno noti i misteri di quella misteriosa regione.

GUERRIERO MORTO, ALTRO FERITO, TESTA DI MEDUSA (1)

Non solo il delicato alletta, ma eziandio il grave e il dignitoso: se a noi piace veder Venere, ci trasporta al maraviglioso anche l'aspetto di Marte: ogni oggetto di per sè ha il suo bello; fa duopo conoscerlo ed apprezzarlo. Vero è, che alcune cose in luogo d'apportare piacere e diletto, recan viceversa dolore; come a modo di esempio l'Aurora di Guido ne rallegra a vederla, quando la strage degli Innocenti del Sanzio spaventa; ma appunto in quello spavento rinviensi tutto il magistero dell' arte, poichè analizzando le singole parti del quadro, in quell' orrore risultano peregrine bellezze, difficili ad eseguirsi, difficili a concepirsi da chi affatto è ignaro de' principii

(1) Il primo ch' è in marmo grechetto è lungo palmi 3 e tre quarti: il secondo ch' è in marmo pentelico è alto palmi 2, lungo palmi 2 e mezzo; la terza ch' e in marmo lunense è alta palmo uno; oncia una.

R. Pacilio dis. G. Bianchi inc.

Guerriero morto _ Altro ferito _ Testa di Medusa

dell' arte. Ben disse il Milizia, che ci voglion occhi per vedere le bellezze delle belle arti, e qualora disse occhi, intese quel critico eccellente, un occhio artistico, o assuefatto, invecchiato a veder molto, moltissimo, e cose del tutto belle; onde scerre fra tanti oggetti d'arte il bellissimo. Il Laocoonte piace, ma piace più assai se tornasi a vedere, e così di mano in mano, sino ad esaltarti la mente, a trasportarti all' istante di sua sciagura: tale impressione fa il bello sullo spirito umano; addormenta fino il dolore! Qual possanza hanno le arti imitatrici del bello! Eppure vi fu tempo, ch' eran quasi rientrate nel nulla, ed eransi posti in obblio, non che i capi d' opera di Grecia e di Roma, e delle altre nazioni, se pur ve ne hanno! Mostri si producevano in luogo di uomini, e l'arte regolatrice di tutte le arti non produceva, che capricci o membretti confusi o ammassati: ma a rivendicarle ben sursero in era diversa i tre divini ingegni, e fu al Brunelleschi commesso di fissar l'epoca felice della novella architettura, al Sanzio giungere all'apogeo della pittura, a Canova rivendicare in genere la statuaria.

Ed in fatti il primo oggetto appartenente alla Tavola prodotta è un Guerriero morto; rinvenne morte onorata nel caldo della mischia. Giace sul lato manco e frigie vesti lo ricoprono; e tale fu l'intenzione dell' artista esecutore, che fra molte attitudini a scegliere, quella gli piacque

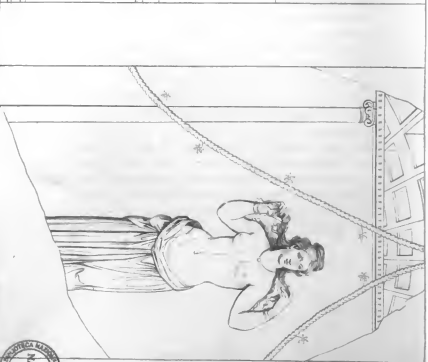
di volerlo esprimere morto nello spasimo del valore, e da ciò l'attitudine risente dell' irregolarità. Ma quanto più di difficoltà non incontrasi nell'eseguirla! Gli antichi non risparmiavano fatica in rinvenire quelle movenze di corpo, che al bello difficile pur tanto si confanno. Non possiamo all'uopo dimenticare l'azione del così detto Gladiatore Capitolino, in oggi detto un *Gallo*. Nel mio Guerriero la cervice è coperta ancora da un Frigio berretto e rattrappata sconciamente verso del petto: il braccio sinistro armato di scudo e distratto da dietro verso le spalle, e la gamba sinistra raccorciata pruovano abbastanza lo spasimo della morte; volle lo scultore indicare essere in quell'istante passato di vita il suo guerriero. Divisamento facile a concepirsi, ma quanto difficile ad esprimersi, segnatamente in un sasso; l'artefice vi riuscì, e mirabilmente. Il Guerriero, secondo Orazio, è per toccare l'ultima linea delle cose, sta per morire; è morto. E se tranquillamente gli ha fatto cadere dalla destra la sciabla ben lunga e lievemente ritorta che gli giace d'appresso, lo è solo, a mio credere, per mostrarci, siccome dissi, che già quel prode è spento. Ciò che sembra alquanto inverosimile si è una certa tal quale muscular turgidezza, la quale se poco addicesi ad uomo morente, per nulla addicesi ad uomo già morto.

Molto diversifica dal primo il secondo soggetto della Tavola LXVIII, e più avvicinasi nel-

l'azione all' encomiato Gladiatore del Campidoglio; è di buona scultura romana. Siede, come ognun vede: ferito, è presso a morte: ad eccezione della testa ch' è coperta dell'elmo, è tutto nudo: dalla ferita ben grave riportata nel sinistro fianco sgorga sangue e con esso esce la vita, stando essa, secondo il gran vecchio di Coo, nel sangue; nel suo corpo è espresso il più intenso dolore. La ferita è larga, rotonda! Qual arma l'avrà prodotta? Non so determinare se una lancia, o qualche altro orribile istrumento di morte: E quanti non ne ha inventati la vendetta per se stessa implacabile; e quanti l'inesausta sete di regno? Sembra che l'uomo non abbia ad altro e in ogni tempo impiegato l'ingegno in distrugger se stesso, e in reciprocamente distruggersi. L'anatomia è buona, cioè le varie linee musculari, le quali alcune indicano il riposo, altre un' azione tranquilla, altre finalmente il dolore. Nel volto evvi scolpito il pensier della morte, la qual cosa armonizza con le altre parti, che inducono a caratterizzare il sasso per un Guerriero moriente. Bene sta, e questo secondo supera di gran lunga quello di sopra descritto, perchè ha più cose, più studio, più vita.

Non restami a parlare che del simulacro espresso in marmo lunense; è Medusa. Di essa quante volte non ho io parlato? Tale è il soggetto e tante volte si riproduce, che di necessità si torna a parlarne. Di essa molto dissi nell' opera il Vati-

cano, e nella Enciclopedia delle Belle Arti, producendo quella del Vinci, esistente nella Galleria di Firenze, tornai a parlarne, non che in vari incontri nella presente illustrazione Borbonica. A dire il vero quella espressa in bassorilievo, e che descrivo pel terzo oggetto è pur bella! E se stata fosse così, come poteva arrecare terrore? Da ciò ne viene, siccome leggesi ne' nostri antichi, ch' essa non sempre spaventasse i mortali, non sempre l'inducesse ad evitare l'amaro scontro del suo terribile aspetto. Di regolari forme, di placida figura è quella ch' io miro; una tal circostanza non dee obbliarsi: non vi son curve, nè sporti in quel volto: sereno è il ciglio, di poco dilatate le nari, semi-aperta la bocca, nè da essa vien fuori quel pestifero alito ammorbator de' viventi; essa è tranquilla, nè le sibilanti bisce mordono, nè s'avviticchiano all' alata capigliera. Avendo a sufficienza parlato di sue avventure, e del perchè ritroviamo la sua testa con ale e serpi, e a quale oggetto gli antichi ne ornarono gli elmi e gli scudi de' guerrieri, mi limiterò solamente a dire che questo bel bassorilievo mi sembra destinato per antefissa di qualche monumento sepolcrale. Ciò che merita d'essere osservato si è che nel monumento la maschera di Medusa è soprapposta all'egida orlata dalle sue corrispondenti bisce, il che non è così ovvio ad incontrarsi in altre sculture di simil tempra: sembra ivi posta ad ispirar terrore, ma siccome un accesso-

A. La Volpe dis. B. Consorti inc.

DIPINTI DI POMPEI

rio, poichè essendo di belle forme, tntto il terrore provenir dee dal sepolcral monumento; tal lavoro di tipo greco, e si dà di per sè a conoscere, il dobbiamo agli scavi di Pompei. Oltr' essere di ottima esecuzione, e altresì conservatissimo; pregio singolarissimo negli antichi marmi.

DIPINTO

DI

POMPEI

Siccome gli altri dipinti prodotti nel decorso dell' opera, singolare è ancor questo, e se non erro, nel partito preso dall' artefice relativamente alle pieghe. Leggesi, che i partiti di pieghe delle antiche sculture e dipinture sieno argomento della perfezione de' panni di allora. Le arti d'imitazione prendon sempre norma dalla natura, e dove più perfette sono più alla natura si ravvicinano ora que' partiti di pieghe che riescono così stupendi, non son certamente dagli antichi stati fatti (come in arte si dice) di maniera, ma sì dal vero; tanto di vero e di perfetto mantengono. Da ciò ne segue aver essi avuto de' panni così sottili, e così flessibili da dar norma del vero ad un imitazione tanto perfetta, come si ammira nell'arti loro. Datemi ora del panno francese, qualunque siasi il più perfetto e di squisita opera, il tenero corpo di leggiadra donna inviluppatene: vi

darà egli così tante, così belle, e così varie pieghe come quelle della toga d'Eumachia? E così prolisso com' è, nasconderà egli sì poco delle belle fattezze, e de' gradevoli contorni del nudo? E che gli antichi questa loro perfezione nelle sublimi arti della pittura e scultura dalla mezzana del lanificio derivassero, ecco un altro e non dubbio argomento. Allorchè tergendosi gli occhi dalla folta caligine della barbarie que' grandi nostri italiani, che nella ingegnosa Firenze, emula dell' ellenica Atene, diedero i primi più gradevoli forme alle dipinture, incominciarono con sì grande studio, ed amore cotanto ad ornare la natura, che i loro dipinti ricordan vivissima la condizione de' tempi in cui furono operati; fra questi molti piacemi di ricordare il Masaccio. Dando egli alle sue figure una rara perfezione di fattezze di volto, le rivestiva di abiti piegati di quelle grosse e poche pieghe, che i grossi e imperfetti panni in uso a' suoi tempi gli mostravan nel vero. Nè vuolsi credere che ciò in lui addivenisse per difetto d'ingegno, poichè dove bastava al più difficile de' volti e delle espressioni, per qual causa mai non avrebbe bastato al più facile del panneggiare? Nè prima che con le arti del bello i mestieri si perfezionassero e traessero i pittori e scultori norma di meglio piegare non sol dall' esempio degli antichi, ma dalla vista de' loro abiti più fluttuanti e più fini, si videro mirabilmente apparere, prima nei dipinti di Lionardo e del Frate, poi

in quelli di Michelangiolo e Raffaello e nelle sculture del Ghilberti e del Sansovino quelle tante e sì belle e sì varie pieghe di che i bei farzetti, le sottili gamarre, e le morbide vesti di que' tempi eran cause. E come non avranno le arti di questo bello avuto norma nel vero, se anche sviate dai buoni studi, hanno attinto da un brutto esempio il mal fare? Imperocchè sappiamo dalla istoria della pittura, che dai modelli che rivestivan di carta ebbero il mal esempio di quelli svolazzi, enfiagioni, e laidi panneggi pei quali sono sì spiacevoli (per nominare infra molti i più pessimi) nei dipinti il Cortona, il Maratta, e quel (se tanto può dirsi) intemperante ne' vizi architettonici, e così rotto ad ogni maniera nell' arte del Borromini, il quale a scapito del proprio ingegno, a vergogna de' suoi tempi, ed a danno gravissimo delle arti ebbe fama, ricchezze, favore, che gli trassero dietro quella sozza generazione di corrotte scuole. Dalle quali brutture ha distolto il secolo, prima il Mengs con le parole, poscia, che è più, il Canova con le opere.

In questo dipinto è facile conoscersi il soggetto della Tavola prodotta, ed in essa, siccome in altri dipinti avviene, evvi la stessa maniera di stile, che può riguardarsi qual tipo delle pitture a tempra sì di Ercolano che di Pompei, cioè facilità nella composizione, intelligenza massima nella esecuzione. La principale figura è tanto lieve e spedita, che diresti esser tolta al masso su cui è

effigiata la gravità: una smorfia soave e temperata richiama plauso ed amore: un corpo gentilissimo, una faccia alquanto proterva, un assetto dell' ultima eleganza, un atto che si compone in numero, un sorriso malizioso e tante altre singolari qualità, danno a conoscere la valentia del pittore Pompeiano. Non manca (non so se mi dire) una certa unzione e modesta timidità, unita alla correzione del disegno (benchè non sempre), alla savięzza della disposizione, alla diligentissima esattezza di esecuzione.

VASO FITTILE (1)

Il prodotto vaso ci presenta la favola di Ercole quando si reca da Antiope. Di molti esistenti nel real Museo Borbonico, emersi dalle viscere della terra in più luoghi del regno, o da altra parte pervenuti ad abbellire l'incantatrice città di Napoli

Cui fan corona i monti e specchio il mare;

ho di già parlato: parlerò di quello riportato alla Tavola LXX e LXXI, che è per verità d'un pregio ben singolare.

L'umana irritabilità gli antichi filosofi la nascosero sotto il velame di accorte favole, e immaginarono un grande poetico sistema di leggiadre invenzioni, di prudenti finzioni, di profonde al-

(1) Alto palmo uno e once 10.

F. Romanelli dis.

G. Lunelli inc.

VASO FITTILE

legorie. E volendo essi formare il tipo d'un eroe in ogni virtù preclarissimo, finsero un Ercole semideo, cioè nato da Alcmena e da Giove; e perchè nel loro concetto non bastava il fondo d' una natura privilegiata per avere il campione che si proponevano, conobbero la necessità di sottometterlo ad una educazione atta a far germogliare felicemente i semi della sua indole naturale. Vero è che la buona natura è terreno propizio e fecondo, ma tuttavia senza provvida cultura rimane sterile ed inerte. Dissero perciò i Mitografi, che Alcide imparò da Castore l'arte della guerra: da Eurito a lanciar le frecce: da Autolico a condurre un carro in battaglia: da Lino a suonare la Lira: da Eumolpo a cantare; e che finalmente sotto la disciplina di Chirone apprese tutte le scienze. Nella quale invenzione è notabile l'accorgimento sommo di que' sapienti, i quali da' gravi studi e dagli esercizi ginnastici e militari non iscompagnarono mai le arti gentili, nè credettero potersi dare eroe, che non sapesse di canto e di lettere: la quale sentenza fa pure di Socrate; e questo vogliam che sia detto per que' ruvidi ed accigliati che osano villanamente gli studi gentili vilipendere.

In tanti incontri di mitologiche deità, o di soggetti ad esse inerenti, non mi si è dato mai di parlare di Antiope, figliuola di Nitteo re di Tebe, e di una ninfa chiamata Polisso: fu celebre Antiope in tutta Grecia per la sua beltà e per le sue avventure. Ma quì in luogo di far parole della pro-

le Nittea, sembra doversi tener proposito della figliuola di Marte regina delle Amazzoni, conosciuta più assai sotto il nome di Ippolita. Fu essa assalita da Ercole, il quale avea ricevuto ordine da Euristeo di andarle a rapire il suo cinto. Per avere un'idea di tal soggetto, convien sapere, che Euristeo fu re di Micene, che fu figlio di Stenelo e di Nicippe figliuola di Pelope (1). Il favoloso racconto dà a conoscere, che il Tonante avendo giurato che de' due bambini i quali erano ancora nel ventre della loro madre, uno figlio di Stenelo, e l'altro di Alcmena, il primo a nascere avrebbe l'impero sopra il secondo, Giunone, sdegnata contro Alcmena, si vendicò sopra il figlio di lei, sollecitò la nascita di Euristeo, il quale venne alla luce nel settimo mese (2), e gli assicurò in tal guisa la superiorità sul suo competitore (3). Questo principe, politico, geloso della fama di Ercole, e temendo d'essere un giorno balzato dal trono, lo perseguitò incessantemente, ed ebbe cura di bastantemente occuparlo fuori de' suoi stati onde toglierglì i mezzi di sturbare il suo governo (4). Alcide esercitò il grande suo coraggio in imprese tanto delicate quanto pericolose, alle quali venne dipoi dato il nome di *Fatiche d'Ercole* (5). Dicesi che Ercole divenne cotanto formi-

(1) Igin. Fav. 30, 32.
(2) Apollod. lib. 2 cap. 4.
(5) Paus. lib. 1 cap. 33; lib. 3 cap, 6.
(4) Metamorf. lib. 9—Iliad. 19—Eneid. 8.
(5) Erodot. lib. 5 cap. 59 lib. 9 cap. 26, 27.

dabile ad Euristeo, che malgrado l'impero ch'egli aveva sopra quell'eroe non osava comparirgli dinanzi e che aveva preparato una botte di bronzo per nascondervisi in caso di bisogno. Non lasciava che Ercole entrasse in città: i mostri che quell'eroe vi trasportava restavano fuori delle mura, ed Euristeo gli mandava i suoi ordini col messo d'un araldo. Non contento di vedere Ercole estinto, volle sterminare i resti d'un nome a lui cotanto odioso; perseguitò i figli di quell'eroe di clima in clima, e sino nel cuore della Grecia. Questi eransi rifuggiti in Atene, presso un' altare di Giove, al dire di Euripide, per controbilanciare Giunone che eccitava Euristeo. Teseo, la cui protezione avevan eglino implorato, prese la loro difesa, ricusò di consegnarli ad Euristeo, il quale era venuto a chiederli con le armi, e che nel combattimento perì con tutta la sua famiglia.

A maggiore schiarimento di quanto ho detto fa d'uopo dunque conoscere, che spenta Marpesia regina delle Amazoni, presero di quella il governo le sue figliuole Antiope, ed Otrete celeberrima per la scienza delle armi, ed assai più per la castità sua (1). E però dovendo Ercole recare ad Euristeo il balteo di quest'ultima, approdò col fiore della gioventù greca a'lidi di quelle eroine; ma quivi trovata non avendo Otrete, partita per una bellica spedizione, sedusse Antiope che con-

(1) Quanto espongo esprime la prima serie di figure, che sta al disopra de' manichi posti alla sua pancia.

servava gelosamente il balteo desiderato, ed ottennelo. Ecco, o lettore, in brievi parole l'avventura, rappresentata in questo bellissimo vaso; ed ivi vedi Antiope armata di doppia lancia, che mostra il sospirato balteo ad Ercole nudo e sedente sopra un masso, su cui è distesa la sua clamide. E attentamente contempla l'oggetto della sua conquista mostratogli dalla guerriera, ed ha la clave, il turcasso, il quale obbliga la fantasia dello spettatore ad immaginar l'arco appoggiato alla parte della pietra rimasta invisibile. È malagevol, dice il Quaranta, dar nome a dei guerrieri, che gli sono vicini, armati di lance e scudi, in piedi l'uno, seduto l'altro, ed il primo cinto la fronte di un diadema, il secondo con un pileo in testa. Tra i giovani che furono compagni ad Ercole in queste imprese, sappiamo che si annoveravano Stenelo, Deileonte, Autolico e Flogio, figliuoli di Deimaco da Tricca (1).

Dietro ad Antiope veggonsi le altre Amazzoni incise nell'alto della Tavola. Una di queste è accovacciata, e mentre prova l'arco in cui ha incoccato il dardo, accenna alla compagna seduta a terra, che ha in mano la scure: la terza, che sta in mezzo ad esse in piedi, è in atto di camminare, e pare che prenda parte a quel che si passa tra le compagne; stringe due lance ed è armata non della *pelta*, ma dello scudo rotondo.

(1) Taluni parlano anche di Teseo, ma niuna conghiettura intorno a questi personaggi ardirei proporre, attesa la grande incertezza che regna in sì fatti racconti.

Questi lavori recano sovente severe norme del costume nazionale, delle religiose ceremonie, e un copioso tesoro alle immaginazioni de' pittori. Ed in fatti per la loro copia e originalità, quante questioni d'arte non isciolsero? Quanti punti d'istoria, di mitologia, di costumanze e di stili antichi non istabilirono? La vecchia età si fè scuola al nostro secolo, e a noi fu dato passeggiae abitare, ragionare, come per incantesimo co' nostri padri; la scoperta di Ercolano e di Pompei raddoppiò all' Italia i suoi titoli alla commendazione e alla gratitudine europea. L'accademia Ercolanese illustre di uomini dottissimi, quelle reliquie della veneranda antichità ordinò, dichiarò. Questi avanzi tenendo della natura del fuoco, destarono numerosa schiera di peregrini ingegni, sì negli studi eruditi, sì nelle arti, e un fremito generoso di civiltà promossero: tanto benefizio produsse la picciola citt di Pompei; mentre le ceneri e le ruine di Babilonia, di Palmira, di Tebe giacciono mute, le lave vulcaniche diedero a Napoli un Museo sublime e unico nella collezione de' bronzi. E convien pur dire, che se nella eruzione del Vesuvio, accaduta sotto il reggimento di Tito Vespasiano, restarono avvolte fra le ceneri e i sassi e i bitumi le città di Pompei e di Ercolano, quel terribile avvenimento tornò ne' secoli tardi non inutile alle arti, all' istoria, all' antiquaria; anzi vi fu chi disse felice pur sempre quella eruzione, poichè in luogo d'apportar danno, un uti-

le grandissimo arrecò, mentre in tal modo si sono conservati tanti oggetti, che il tempo avrebbe totalmente distrutto. Ed in fatti quante città c'insegna la storia che hanno esistito, e che ora più non esistono? Ricordarle è cosa inutile. L'umana solerzia, gli esempi delle arti antiche da quelle ruine pompejane disotterrò, i quali una nuova eleganza e bellezza, specialmente alle arti decorative restituirono. Pitture, sculture, templi, fori, anfiteatri, sepolcri, le stesse abitazioni private, furono rivendicate dal lapillo, e dopo quasi duemila anni, come per miracolo, una città tutta si vede uscir dalla terra. Il vaso prodotto è poco a quanto si potrebbe produrre, ed un'opera che avesse per iscopo la totale riprovazione degli oggetti pompeiani, ben potrebbe avere il principio, ma chi potrebbe assegnarle il fine?

IDEM (1)

Sotto l'esposta rappresentazione ne veggiamo dipinta un' altra anche bellissima, e ch' io produco con la Tavola LXXI; è lo stesso Quaranta che parla. Quanto in essa è espresso è una festa bacchica chiamata *Como Dionisiaco*; e vedesi una schiera d'uomini e donne travestiti chi da Bacco, e chi da Satiro, chi da Sileno, e chi da pazza baccante, correndo pe' villaggi e per la città diffon-

(1) La festa bacchica che descrivo sta immediatamente sotto la prima.

I. Romanelli dis. *G. Sepri inc.*

VASO FITTILE

dere per tutto la piena della gioja che sentiva nel cuore. Motti lascivi, frizzi, oscene canzoni, esagerate danze, alte voci ed acute, e suoni d'istromenti con esse, annunziavano l'allegria con che il nume di Nisa animava i furibondi suoi seguaci. Colui, che quì guida la turba ebrifestante, ha la fronte cinta d'ellera, e gli attributi di Bacco, il *cantaro* ed il *tirso*: la baccante che lo segue stringe nelle mani il *procoo* ed il *tirso*, ed ha sulla veste la pelle di pantera detta παρδαλις; sieguono costei un satiro che suona la tibia, un'altra baccante, ed un'altro satiro armati di tirso. A tanto succede una donna con in mano una ferula mancante d'una foglia caduta forse nell'orgiasmo: essa parla col satiro, che le presenta l'anfora: dietro a costui veggonsi un'altra con vaga corona in mano, un satiro armato di tirso, ed una seconda donna tenente in mano un otre, tutti tre rivolti al vecchio satiro, che chiude il quadro, e che sta in atto di voler agitar la ferula, ed il piede alza con una mossa assai forzata. La morbidezza de' panneggiamenti, la distribuzione de' personaggi; le loro mosse naturali ed animate, lo spirito di tutta la pittura fanno questo monumento assai caro agli artisti; ma i tre vasi tenuti in mano dalle tre figure descritte lo rendono preziosissimo anche agli archeologi; poichè questi vasi sono dipinti, ed appartengono appunto alla classe di quelli che si trovano oggidì ne' sepolcri. È chiaro dunque che siccome al defunto erano serviti in vita

pe' riti bacchici, così avevano ricevuto una specie di consagrazione, e da questo uso, ed anche dal liquore contenutovi, e dalle bacchiche figure che vi erano effigiate: il perchè si chiudevano ne' sepolcri a speranza del bene che nell'altra vita l'anima del defunto poteva ottenere da Bacco. E per verità egli era l'invigilatore della palingenesia degli esseri, il riconduttore delle anime al cielo, il loro iniziatore e purificatore, quegli insomma, cui Chirone istesso aveva insegnato i misteri (1). Anzi quell' *Amente* degli Egizi in cui si personificò il regno della morte, quell' *Amente*, il quale altro non era che Osiride; per queste attribuzioni appunto fu chiamato Dionisio da Erodoto (2).

Chi poi domandasse perchè un fatto delle Amazoni sia quì unito con una bacchica rappresentanza, non sarebbe difficile la risposta. Quando la dionisiaca religione fu generalmente diffusa, i greci a rendere splendida la storia di Bacco, ed a significar quanto fosse grande la sua forza, favoleggiarono che domasse i nemici più formidabili; e dissero che avea disfatti i Titani, e meritatosi il titolo di *ammazzagiganti* (3), e vinta la rabbia di Cerbero nell' inferno, ed ucciso il terribile serpente Ladone per cogliere i pomi nell' orto delle Esperidi. E perchè le Amazoni erano state in voce di ferocissime; quindi si pretese ancora

(1) Vedi Pausonia Arcad 54. 4.
(2) Lib. 2 cap. 49, 59.
(3) Γιγαντολετων.

F. Molino dis. — *F. Labruzzi inc.*

VASCA DI MARMO

che quelle avesse disfatte, come rileviamo da Pausania (1), da Plutarco e da Tacito.

Analogamente a quanto ho di sopra significato, conviene pure assicurare chi legge, che le arti salirono nella Grecia a tanta eccellenza, perchè aggiunsero all' idea. Ben furono più magnifiche, più colossali, e direi terribili le arti orientali, ma non destarono il commovimento delle arti greche, perchè si tennero al solo carattere gigantesco e non all' ideale. Similmente dopo la ristorazione potettero essere le arti in Italia amorose, diligenti, sparse di unzione, d'ingenuità e di grazia, ma non salirono mai al segno sublime della loro perfezione, finchè l'arte non si compose sull'ideale, cioè sulla scelta di quanto v'ha di più bello in natura. Tanto non può dirsi de' dipinti che incontransi ne' vasi fittili, di que' italo-greci, di que' finalmente detti etruschi. Ivi l'arte è d'imitazione, e sembra discesa dal suo apogeo là dove giunse ne' felicissimi giorni di Grecia, anzi a dir vero non sembra che una pittura convenzionale, siccome le emblematiche pitture egizie, che non denotano se non i costumi, gli usi del tempo, le religiose cerimonie.

VASCA DI MARMO (2)

Non avvi cosa più bella, che vedere negl'edifizi l'acqua raccolta in superbissime vasche di

(1) Lib. 7 cap. 2. pag 525.
(2) Ve n'è un' altra simile che si produrrà in altra occasione.

marmo: Ve ne ha di ogni genere, d'ogni misura, e fin anco delle capricciose e bizzarre. Le sorgenti, le fontane eran sacre presso gli antichi: quindi professavano una particolar divozione alle Ninfe o Geni delle fontane, e soprattutto di quelle le cui acque avevano la virtù di guarire alcune malattie (1). Quantunque nel sistema dei mitologi, ogni fontana avesse la sua Ninfa o il suo particolar Genio, gli antichi, al riferire di Noel, adoravano a preferenza quelle le cui acque aveano la virtù, siccome indicai, di guarire alcuni malati, o che dal popolo erano considerate miracolose, in virtù di alcuni singolari effetti dalle stesse prodotti. Strabone (2) e Pausania (3) fanno menzione di un tempio rinomatissimo, vicino ad Olimpia, dedicato alle Ninfe di Jonia, dette *Joniche*, e situato sul margine della loro fontana, la quale aveva comunicazione col fiume Citero. Ciascuna di queste Ninfe aveva il particolare suo nome, e Califae, Sinalasi, Pegea, Taside, erano i più comuni.

La vasca che produrrò è intagliata di foglie ed emblemi da riferirsi tutti al culto d'Ercole, ma questa non è ornata che di un tralcio di vite tutto rivestito di pampani ed uve, fra le quali alcuni uccelletti si vedono con assai vaghezza svolazzare. Quantunque non abbia sì chiari em-

(1) Mit. di Banier. lib. 1. a. 7.
(2) Lib. 8.
(3) Lib. 6. cap. 22.

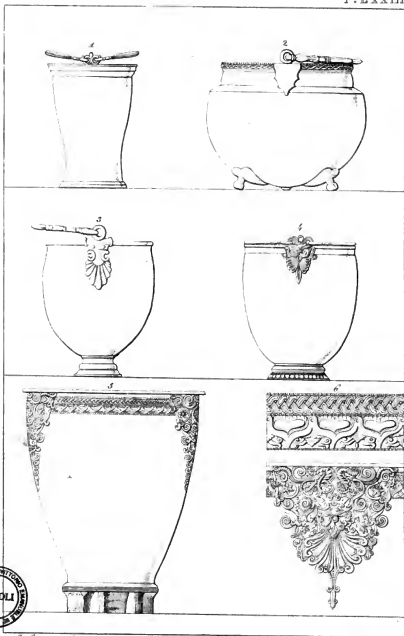
blemi di divinità, pur tuttavia non siam lungi dal credere che questa servir potesse a qualche ceremonia della religione e di quella specialmente di Bacco tanto divulgata fra' Romani, siccome feci in altro incontro osservare; della qual evidenza ci sono argomento que' tralci di vite intorno alla vasca scolpiti. Ammiriamo in essa la difficoltà nell'averla sì bene incavata, come se fosse stata o formata di creta, o gettata di metallo: vi lodiamo pure le cornici e gli ornati con assai sottigliezza attorno ad essa intagliati, e vi ravvisiamo chiaramente la maniera Romana de' buoni tempi, osservazione che ci dà a credere essere stata lavorata quando Tiberio si ritirò in Capri dal mondo, della sua crudeltà, e delle sue libidini ripieno ed infastidito (1).

Giacchè mi trovo a parlare delle fontane, non voglio trasandar quelle così dette miracolose della Grecia. Fra le tante contasi quella ch'era a Patra città dell'Acaja dinanzi al tempio di Nettuno. Pretendesi che questa fontana rendesse degli oracoli, che non ingannavano giammai, ma si aggiunge che veniva consultata soltanto allo stato dei malati. L'oracolo della fontana di Cianea, nella Licia, era più universale, poichè fissando lo sguardo nelle sue acque, vi si vedeva rappresentato tutto ciò che bramavasi di sapere (2). È noto

(1) È alta essa palmi 2, oncе 5; di diametro pal. 2, once 4.
(2) Pausan. lib. 7 cap. 21.

che l'acqua della fontaua d'Ippocrene consacrata alle Muse avea la virtù d'ispirare lo spirito profetico in coloro che ne bevevano (1). L'acqua di una fontana sul monte Liceo, nell' Arcadia, era nelle stagioni di estate e d'inverno affatto simile a quella del Danubio; e allor quando in tempi di siccità si aveva bisogno di pioggia; bastava che il sacerdote di Giove Liceo vi gittasse un ramo di quercia, per ottenere che quel piccolo movimento ne facesse uscire delle esalazioni, le quali all'istante formavano dense nubi, che poco dopo scioglievansi in pioggia e inaffiavano il paese (2). L'acqua della fontana d'Ammone era calda a mezzogiorno e fredda al mattino e alla sera (3). Quella di Didona aveva la virtù d'accendere il legno che vi si gittava negli ultimi giorni del declinare della luna (4). L'acqua della fontana di Clitorio, città vicina al golfo di Corinto; ispirava tanta avversione al vino, che bastava l'assaggiarla soltanto per non poter più bevere che dell' acqua (5). Credesi che Menalpo figlio di Amitaone, le abbia dato questa proprietà, gettandovi le erbe incantate di cui aveva fatto uso per guarire le figlie di Preto (6) dal furore o dalla pazzia

(1) Ovid. Fast. lib. 5.
(2) Pausan. lib. 8 cap. 38.
(3) Turneb. lib. 1. 28. cap. 39.
(4) Ovid. Met. lib. 4. v. 285 e lib 15 v. 318.
(5) Macrob. Sat. lib. 5 cap. 18.
(6) Strab. lib. 14.

L. Stallone dis. A. Biri inc.

CINQUE VASI DI BRONZO

da cui erano possedute (1). Altre simili fole potrei produrre, che leggonsi in Lucrezio, Plinio, Solino, Pomponio Mela; ma a dar fine al presente articolo, torno di nuovo a commendare il laboriosissimo intaglio della marmorea vasca, che per la bellezza di non poco somiglia a que' tanti ornati dell' epoca felice di Trajano, e che in rottami adornano alcune parti del museo Vaticano.

CINQUE VASI

DI

BRONZO

De' vasi prodotti, quattro sono di semplice configurazione, ma il quinto, ch'è nel basso, presenta un castigatissimo lavoro. Sono di que' che i latini chiamavano *Hydria*, che equivale alla nostra secchia; servivano ad attingere e conservar acqua. Diversificano però non poco dalle nostre usuali; poichè in luogo d'essere semplici e disadorne, hanno esse un qualche ornamento, come può vedersi dalla prima alla quarta figura, e perciò ad altro uso destinate: mentre oltre il somministrarci le odierne anticaglie infinite ed evidenti prove dell' essere stati gli antichi molto più che noi procaccianti all'ornamento di ogni qualunque maniera di utensile, abbiamo altresì tradizione

(1) Mit di Banier, lib 1. 2. 7.

che adoperavano questa specie di vasi non solo di elegante figura, ma altresì con magnificenza costrutti. Fra le rapine dell' insaziabil Verre novera Cicerone alcune secchie di argento (1). Sì splendide *Idrie* raccoglievano ne' conviti delli antichi l'acqua nel modo medesimo che i *crateri* serbavano il vino. Il lusso presso quel popolo conquistatore del mondo era passato in un insopportabile eccesso, poichè in ogni genere, il più minimo che immaginar si voglia, non v' era cosa a desiderare.

Il vaso num. 1 è una secchia pompejana (2): ha due manichi fatti all' uopo per trasportarla ed empirla: essi girando in due bilichi, si alzano e si abbassano all' occorrente; qualora si abbassano riposano e baciano l'orlo del vaso istesso. Ciò ivi praticasi a fin di lasciare libero l'attingere, il traversare, non che il versare nel vaso istesso; ecco cosa i romani hanno sulle arti ottenuto a preferenza delle altre nazioni, cioè che ogni singola cosa è eseguita col più grande intendimento, e sarei anche per dire col più elaborato raziocinio.

Il vaso num. 2 è una secchia, rinvenuto similmente in Pompei (3): Ha un solo manico, perciò comunissima, siccome ho dato altrove a vedere: nel labbro è fregiata con una scorniciatura tutta screziata di poccole borchie d'argento, dette da'

(1) Cic. 4 Verr. cap. 19 *Hydrias argenteas.*

(2) Essa è alta once 11, larga nella bocca once 9 nella base once 6 e mezza.

(3) Alta once 9, larga nella bocca once 10 e mezza.

latini *emblemata*. Travagliatissimo è un tale ornato, ma comune in non poche manifatture, specialmente nella farraginosa ed insigne raccolta de' bronzi (1).

La secchia che succede è a un manico num. 3, pompejana anch' essa (2). Ingegnoso è il mezzo di dare a conoscere l'uso a cui era destinata; sendo quello di serbar acqua; nel suo manico mostra scolpite quattro teste d'anitre. Bisogna bene osservarle per concepirne una giusta idea; tale è la semplicità del lavoro.

Di eleganza maggiore, di più squisito garbo, antica più delle altre è la secchia num. 4, è di greco lavoro, ed emerse dalle terre di Pesto (3). Se dissi essere di greco lavoro, ne fui indotto dal buon garbo degli ornati, che fregiano i bilichi in cui girano i due manichi della suppellettile destinata agli usi economici, non che dalla baccellatura che ne costituisce il basamento: fa essa simmetria con la parte superiore, cioè dove si fissano i soprāddetti manichi; l'assieme nella sua semplicità è bello!

Ma bellissimo è l'ornato del num. 5, sì vedendolo di prospetto, che di lato num. 6. È essa la secchia pompejana più grande delle altre, ed è

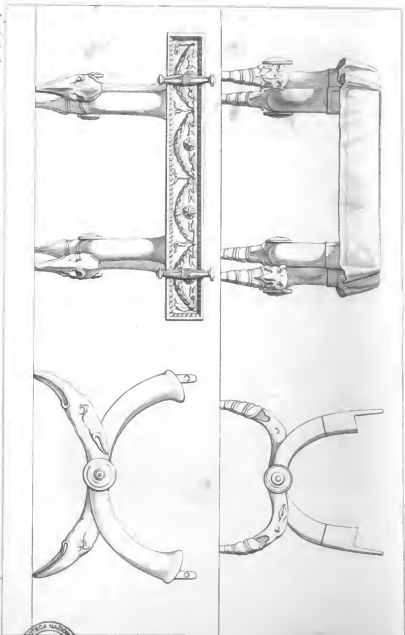
(1) La collezione Borbonica in questa branca d'antichi monumenti, non va certamente seconda ad altra qualunque raccolta.

(2) È alta once 12, larga nella bocca once 10, nella base once 5.

(3) È alta once 12 e mezza, larga nell'orlo once 10, nella base once 5 e mezza.

senza manichi (1): col num. 6 ho dato a conoscere i fregi delineati più in grande; essi adornano l'orlo ed i lati. Chi volesse, dice il Bechi, in questi ornamenti riconoscer l'origine di què modi di adornezza che diffusi principalmente nel lusso orientale, e adoperati industriosamente dagli arabi, hanno nome di *arabeschi*, se non coglierebbe nel vero non si dilungherebbe certo dal verosimile; perocchè gli ornamenti di questa secchia pompejana portano impressa la fisonomia, per così esprimerci, degli arabeschi, sì per quella soverchia ricchezza e tritume di ornati, come anche per que' viluppi e giri di gambi che si torcono e annodano fra loro tutti screziati di fiori. Questi ornati sono fatti su questo vaso pompejano a via e forza di stampe, mezzo sovente volte praticato dagli antichi nelle scorniciature delle loro suppellettili a modo di conii, come avremo luogo d'osservare in altri monumenti di questa specie, ove questa maniera degli antichi più chiaramente apparisce. Il vero fondamento della gloria degli antichi si deriva dall' avere nella Italia ricondotte le arti alla pristina loro dignità, educando bella schiera di giovani dipintori, di statuari, di fonditori di metalli, meritevoli di molta commendazione. Dopochè in Grecia le arti nacquero, dopochè vi crebbero alla maggiore eccellenza, esse si diramarono; ma si disperò di aggiungere quel segno altissimo:

(1) È alta once 22 e un quarto, larga nella bocca once 10, nella base once 9 e mezza.

G. Abate dis. — L. Girardi inc.

SEDIE CURULI

si fu paghi della mediocrità, e si errò per vie distorte; ogni linguaggio è scarso a porgere un'idea di questo deterioramento; e molti secoli passarono per richiamare le arti belle a nuova vita.

SEDIE CURULI

Una simil foggia di sedie serviva a distinguere i re, i sacerdoti, i dittatori, i consoli, i pretori, gli edili: per la prima volta apparvero in Vetulonio, e dagli Etruschi ne tolse la prima idea Tarquinio Prisco, di quanto ho detto così esprimesi Silio Italico (1):

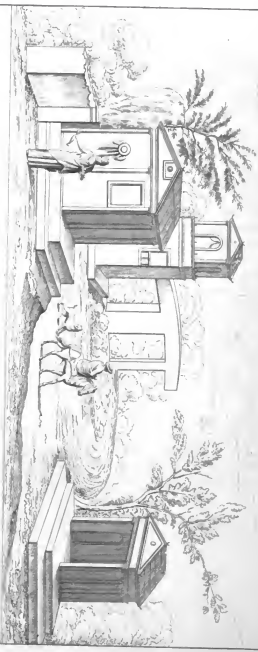
> Maeoniaeque decus quondam Vetulonia Gentis:
> Bissenos haec prima dedit praecedere fasces
> Et junxit totidem tacito terrore secures:
> Haec altas eboris decoravit honore curules
> Et princeps Tyrio vestem praetexuit ostro.

Il nome di curuli il trassero da'cocchi su'quali solevano imporsi per poi sedervi: da'Greci per la curvatura de'loro piedi eran chiamate Αγκυλωδεις, e per essere sfornite di spalliere, Ανακλιντρα; la qual cosa, avverte il Quaranta, avvenne o perchè tale fosse stata la forma più vetusta delle sedie, o perchè senza spostarle dal sito dove si collocavano, le persone potessero rivolgersi comodamente indietro, e prender la posizione più comoda. Semplice è la prima

(1) Lib. 8 v. 487.

che si presenta, e diversifica non poco dalla definizione non ha guari prodotta: siccome le altre è di bronzo: superiormente primeggia un drappo disteso: indi vengono i sostegni, che piramidalmente terminano; nel mezzo vi son borchie e teste grifagne. Bella è quella disotto, e non poco diversifica, mentre oltre avere i sostegni non poca analogia con l'altra, è superbamente ornata nella superior parte. Quella fascia traversa adorna di festoni ben rilevati, bene intagliati, fu lavorata dagli artisti napolitani; ne tolsero il disegno dalle impressioni che avea lasciato sul terreno la fascia antica di avorio marcita (1). Le altre che sono a' lati, prive entrambi del sedile metallico, sono della più semplice costruzione; e colore che ne avevano l'uso se ne servivano ed in casa e viaggiando, e finanche in teatro, dove a maggior segno d'onore solevano abbellirle con serti di quercia. Anzi, morti che erano taluni personaggi, che avuto ne aveano il diritto, la loro sedia curule per rispetto si conservava vuota nel circo e nel teatro, come leggiamo di Giulio Cesare e di Marco Marcello; e da' posteri di que' chiarissimi che avevanla usata si custodiva gelosamente qual segno di nobiltà; tal chè quando il popolo romano volle contraddistinguere qualche gran personaggio, una sedia curule gl' inviò, come sappiamo aver fatto con Eumene re di Pergamo.

(1) Leggiamo in Noël, era la sedia curule guernita in avorio: su di essa avevan diritto d'assidersi, e di farsi portare i grandi magistrati di Roma.

V. Marsigli dis. A. Fornari inc.

VEDUTA DI CAMPAGNA

VEDUTA

DI

CAMPAGNA (1)

Oltre alle pitture che riguardano la storia o l'antica mitologia, ve ne esistono in Pompei delle altre, alle quali non si può dare un sicuro significato. Esiste quella prodotta nel Peristilio o portico della casa Pompeiana detta della Fortuna grande: forma crocicchio o compito d'una lunga via, che termina in un trivio; e su tali compiti eranvi delle feste, che compitali si diceano. Esse si celebravano in Roma nelle crocevie in onore degli dei Lari o Penati, e di Manìa o la Pazzia, madre de' Lari (2). Gli schiavi e i liberti erano i ministri di questa festa, e in quel dì godevano d'una intiera libertà (3). Accanto all' indicato trivio vi sono alcuni edifizii, e raccogliamo dagli storici, che gli antichi costruivano tempietti o sacelli ne' compiti delle loro vie: che questi li consacravano agli dei Lari: ch' era antichissima pratica di religione appo i Romani, e che secondo Dionisio fu istituita fin dal tempo di Servio Tullio. Di fatti rileviamo in Millin ed in Peracchi, che al tempo de' re di Roma si sacrificassero fanciulli agli dei Lari nel giorno delle loro feste, perchè l'oracolo

(1) Antico dipinto di Pompei.
(2) Dionys. Halic. lib. 4.
(3) Lab. apud Aul. Gell. lib. 16 cap. 9.

di Apollo aveva ordinato che si sacrificassero a questi dei delle teste, perchè salute delle altre teste; vale a dire per la salute e la prosperità delle persone di ciascuna famiglia; ma che Bruto, dopo l'espulsione de' Tarquini, abolisse questo barbaro uso e vi facesse sostituire delle teste d'aglio e di papaveri, interpretando più ragionevolmente le parole dell'oracolo (1). Durante questa festa, ciascuna famiglia poneva sulla porta della sua casa la statua della dea Mania (2), e sospendeva certe figure di legno di sopra le porte. Nelle crocevie si ponevano certe picciole figure d'uomini e di donne che rappresentavano gli dei Lari, e si accendevano lampade in onor loro. In questo giorno si ornavano le porte delle case di rami (3), e ciascun capo di famiglia offeriva sacrifici nel suo Larario (4), vale a dire nel luogo della sua casa dove erano situati gli dei Lari (5) Augusto ordinò di coronare e di ornare di fiori due volte l'anno le statue de' Lari poste nelle crocevie (6). Questa festa era mobile e se ne proclamava il giorno ogni

(1) *Albinus Cec. apud Macrob*, (Saturn. lib. 1 c. 7).

(2) Dea Ramaua, la quale passava per la madre dei Lari. Il giorno della sua festa, le venivano offerte delle figure di lana in numero, eguale a quello delle persone di ogni famiglia, era poscia pregata di contentarsi dell' offerta, e di risparmiare le persone che le tribuivano omaggi.—I greci davano il nome di Mania a quella malattia dell' anima, che noi chiamiamo delirio, alienazione di spirito, demenza, furore senza febbre.

(3) Varro, de Ling. Lat. lib. 5 cap. 3.

(4) Ovid. Fast. lib. 5 v. 140.

(5) Festus, de Verb. Signif.

(6) Servius, in lib. 8 Georg. v. 382.

anno (1); era pure il nome degli dei stessi che vi si invocavano.

De' mani tornerò a parlarne; faccio ora conoscere, che nel dipinto Pompejano fanno cantonata nel trivio due ben costrutti tempietti, e che vicino a quello che guarda la sinistra, è dipinta una sacerdotessa con una patera ed un gutto nelle mani; siccome fosse quella che ministrasse al culto di quel picciolo tempio. Di qualche singolarità è l'edifizio a guisa di torre: alcuni si son dati il pensiero di fermarsi sulla fenestra d'una forma presso che bizzarra; non vale la pena parlarne. In ultimo è a dirsi; che un uomo seduto sopra d'un mulo galoppa seguito da un mastino; là dove la via parabolicamente si perde: il cavaliere è involto in un mantello rosso, ed in testa porta un cappello simile a quello che ne' villaggi usano gli abitanti d'oggidì.

Avendo più volte indicate le due parole sì di Lari, che di Manìa, faccio riflettere che i dodici grandi Dei erano posti nel numero de' Lari (2). Giano, da quanto riferisce Macrobio, era uno degli dei Lari, perchè presiedeva alle strade, la qual cosa coincide col paesaggio prodotto (3). In gene-

(1) Si crede che le Compitali fossero istituite dal re Servio Tullio, siccome di sopra indicai (*Plin. lib* 36 *cap.* 37.)

(2) Asconio Pediano spiegando il *Diis Magnis* di Virgilio pretende che i grandi Dei siano i Lari della città di Roma.

(3) Arpocrate era pure del numero di questi dei: Apollo, Diana e Mercurio erano anch'essi riguardati, come Lari, perchè le statue loro si trovavano negli angoli delle strade, oppure sulle strade maestre.

rale, tutti gli Dei che erano scelti per protettori e tutelari de' luoghi e dei particolari, tutti gli dei de' quali sperimentavasi la protezione in qualunque genere; erano appellati Lari (1). Plutarco ricorda; non che Plauto ed Ovidio, che i Lari erano anticamente rappresentati sotto la figura di un cane, e ciò, senza dubbio, perchè i Lari fanno la medesima funzione de' cani, cioè quella di custodire la casa, ed erano persuasi che questi dei avessero il potere di allontanare tutto ciò che poteva nuocere (2). L'ultimo de' precitati scrittori dà il cane per attributo agli dei Lari, e il primo de' suddetti asserisce, che venivano coperti della pelle di quell'animale. Ciò nondimeno talvolta accadeva che venisse mancato loro il dovuto rispetto in certe occasioni, come nella morte di alcune predilette persone, mentre allora accusavansi i Lari di non aver bastantemente vegliato alla loro conservazione, e di essersi lasciati sorprendere da' malefici genii (3).

Molto di più può dirsi de' Mani, divinità cui

(1) Properzio dice che i Lari scacciarono Annibale da Roma, perchè fu egli da alcuni fantasmi notturni orribilmente spaventato.

(2) Il più ordinario loro luogo nelle case, era dietro la porta o intorno a' focolari. Le statue degli Dei erano in picciolo, e custodivansi in un particolare oratorio, ove si aveva un' estrema cura di tenerli colla maggiore proprietà; eravi anche, almeno nelle grandi case, un domestico unicamente occupato al servigio di questi dei, e presso gl' imperatori era questa la carica di un liberto.

(3) Un giorno Caligola fece gittare dalla finestra i suoi Lari, per essere, diceva egli, malcontento del loro servigio; ciò non ostante secondo le Memorie dell' Accademia delle iscrizioni t. 1 3 9 aveano un tempio a Roma nel campo di Marte. (Ant. expl. t. 1.—Ant. di Caylus lib. 3.—Mit. di Banier t. 4. 5).

gli antichi hanno dato per madre Manìa, della quale tenni di passaggio proposito. L'opinione de' primi scrittori differisce da quella di Banico (1). E' dice che la vera origine deesi ripetere alla opinione in cui erano i mortali che il mondo fosse pieno di genii: che ne esistevano pe' vivi, e pe' morti; che gli uni fossero buoni, gli altri cattivi; e che a' primi venisse dato il nome di Lari, e a' secondi quello di Larve o Lemuri. Tanto in Grecia, quanto in Italia i Mani erano invocati, siccome Dei, poichè innalzavansi a loro degli altari, a loro offerivansi de' tori, onde impiegarli a proteggere i campi, e a spaventare coloro, che ne rapivan le frutta (2). Da Roma tal culto passò in tutte le province d'Italia: ovunque vennero loro eretti degli altari; ovunque le tombe furono poste sotto la loro protezione. Altrove riportai il culto religioso de' Lapponi, e quanto Prudenzio c'insegna, cioè che la divinità de' Mani non era universalmente da tutti ammessa, e che anzi venne da alcuni sapienti del paganesimo rigettata.

Parlare d'una tale divinità mi porterebbe molto a lungo, perchè sono infinitamente varie le opinioni de' dotti; ond' io ricordando d'averle in gran parte prodotte, passo a parlare della prospettiva e

(1) Esiodo dà loro per padri gli uomini, che vissero durante il secolo di argento.

(2) Catone ci ha conservato la formola, con la quale s'ingiunge alle ombre, cui si è sacrificato in mezzo a' campi, di vegliare alla loro conservazione. Su ciò potrai ancora consultar Festo, Servio, Tacito, Plinio, Livio e Celio Rodigino che parlarono de' Novendiali.

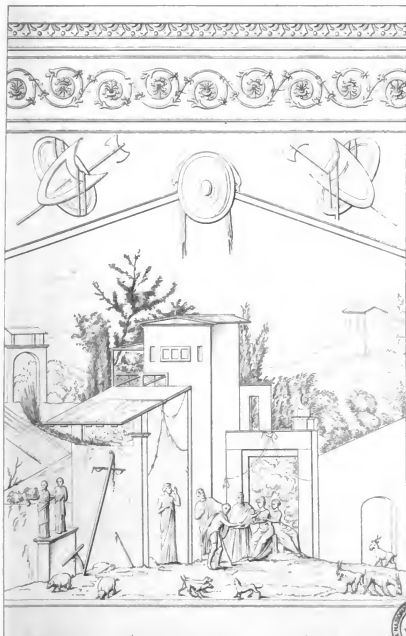
del paesaggio in genere, che di sè fa bella mostra nella tavola LXXV.

Nel campestre dipinto vi signoreggia in singolar modo la bella disposizione della scena; una più che sufficiente bontà di disegno. Il campo è pur magnifico, e gli alberi, e quel frappeto segnatamente, sono condotti con molta intelligenza e valentìa. L'opera ha il merito di porci sotto gli occhi un bell' esemplare di campestre semplicità, in cui non evvi cosa che offenda il costume, o che senta dell' esagerato, o dell' impossibile; ciò era particolare scopo degli antichi, cioè di non rattristare allorchè esprimevano l'amenità de'campi con azioni, che altro non incutono che terrore e spavento, o si rendono viceversa di una difficile o enimmatica interpretazione.

ANTICO DIPINTO

DI

POMPEI

I lavori delle belle arti non dovrerebbero discostarsi giammai dal vero loro scopo di sospingerci alla virtù. E quando diverranno esse tali? Quando cesseranno di essere adulatrici e lusinghiere: quando si adonteranno di magnificare il vizio, l'errore, la prepotenza la violenza, la fortuna, l'usurpazione, l'infamia: quando più non siano un accarezzamento degli orecchi, uno sterile diletto

G. Marsigli dis. A. Fornari inc.

ANTICO DIPINTO DI POMPEI

degli occhi, un ozioso pascolo dell' immaginazione, un giuoco, un puerile trastullo; in fine ove più non saranno istromento di mollezza, assopimento degli spiriti generosi, nè più giustifichino scelleratezze fortunate, nè più consacrino il terrore di frodi arcane, dando solidità a bugiarde speranze; allora il ministero delle arti tornerà augusto e l'Italia avrà arti perfette. I romani, inclina a credere Caylus, che siano stati più amanti della pittura, che della scultura: ch' abbiano essi fatte maggiori ricerche di quadri che di statue, cioè a proporzione sempre del picciolo numero de'primi, che possedea la Grecia, imperocchè Pausania non parla che di circa quarantatre ritratti, e di ottantotto quadri o pezzi eseguiti a fresco. E quand'anche a questo numero si aggiugnesse pur quello delle pitture di cui fa menzione Plinio, e che formavano l'ornamento della città di Roma, nel tempo in cui egli scriveva, è fuor di dubbio che si troverebbe un numero poco proporzionato fra le opere di scultura e di pittura, quantunque queste ultime siano sempre state di una più felice esecuzione. Non bisogna però conchiuderne che i greci sprezzassero la pittura, poichè entrava essa nelle decorazioni dei templi, dei portici, delle tombe; ma sembrami provato che la abbiano essi coltivata meno delle altre arti. Poichè, oltre la scarsezza di pezzi di questo genere riportati da Pausania, ei non fa menzione che di quindici pittori, mentre che nel modo più chiaro ei distingue cen-

to sessantanove scultori. Egli è d'uopo però di convenire che Plinio fa menzione di cento trentatrè pittori greci tra buoni e mediocri, e non fa punto entrare nel numero le donne della stessa nazione, che sembrano essersi distinte, nè i pochi artefici citati dal medesimo autore e che in tal genere sono stati prodotti dai romani. Per conciliare questi due autori si potrebbe rispondere che Plinio ha parlato di tutti i pittori della Grecia, dell' Asia Minore, della Sicilia, e di quella parte che si chiama Magna-Grecia ec., e che Pausania non ha nemmeno visitata tutta la Grecia propriamente detta, e che ei non scriveva punto l'istoria degli artefici, e parlava soltanto di quelli di cui aveva veduto le opere, il cui numero era anche diminuito dall' avidità dei romani, i quali da circa ottant' anni, contando il tempo scorso da Plinio sino a lui, quel paese devastarono; da questo calcolo risulterà sempre che nella Grecia vi erano più statue, che quadri (1). Prima che la divina arte della pittura acquistasse il pregio e la fama, cui la portarono tanti rinomati pennelli dell' antica Grecia, e venisse poscia in grandissima ammira-

(1) Nelle pitture tratte dagli scavi di Ercolano si vede la musa della pittura; che tiene i suoi pennelli, ed un quadro cui sta essa lavorando; e sopra una pasta antica della collezione di Stosch, vedesi un giovane ignudo che sta disegnando una testa posta a'suoi piedi, sopra una picciola tavola ch' e' tiene dall' altra mano. Nella suddetta collezione esiste una pasta antichissima, la quale offre un pittore assiso dinanzi un cavalletto, simile a'nostri cavalletti moderni, e a quello di un bassorilievo, ove il pittore sembra animar Varrone a terminare la vita degli uomini illustri; altri esempi potrei addurre che fan parte ne' monumenti delle arti.

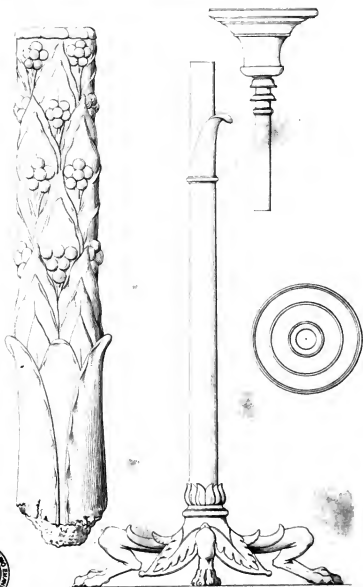
zione degli uomini, allorquando l'immoral Raffaello cogli ultimi lineamenti ne accrebbe al sommo la bellezza, ebbe ella, come tutte le altre arti, de' principj sommamente grossolani ed imperfetti. È quindi natural cosa di pensare che l'ombra rappresentata dagli oggetti, ne abbia somministrato la prima idea. Mosso da sì fatto pensiero, l'Alban dipinse l'origine della pittura rappresentata sotto le forme d'un' avvenente donna, che per l'acconciatura del capo, pel vestimento, pel calzamento, siamo portati a credere aver voluto l'artefice rappresentare in essa la musa della pittura, la quale sta sulla parete disegnando l'effigie d'un giovane assiso presso d'una colonna su cui vedesi collocata una lampada, il cui chiarore duplica, per così dire, i tratti della fisonomia di lui in profilo, e della quale la musa va diligentemente seguendo le tracce colla matita che tiene nella destra mano, mentre la sinistra leggermente appoggiata al mento del giovinetto, lo tiene immobile.

Chiaramente il dipinto dimostra il soggetto effigiatovi: e sublime è la composizione: alquanto trascurato il disegno: il colorito d'un magno effetto; più o meno tutti i dipinti Pompeiani sono così. L'arti salirono nella Grecia a tanta eccellenza perchè aggiunsero all' idea: ben furono più magnifiche, più colossali, e direi terribili le arti orientali, ma non destarono il commovimento delle arti greche, perchè si tennero al solo carat-

tère gigantesco e non all'ideale. Diversificano non poco da questo andamento i dissepolti affreschi, e segnatamente quanto produco a bulino. Nella scuola dell' ideale l'artista da imitatore diventa creatore, giacchè sebbene tutte le parti che ei sceglie siano in natura, l'unione e il composto delle parti medesime è suo. Ogni oggetto ha le sue imperfezioni inevitabili all' umana condizione, e per quanti pregi possano accumularsi in un soggetto, non comprenderà mai tutte le beltà possibili: il genio solo le congiunge: e' si forma nella mente un idolo; questo da poi significa co' diversi linguaggi delle arti.

Trovandomi nell'arringo, passo a tener proposito, e ciò in comparazione dell' antico, delle arti del disegno de' nostri tempi. Il genio sublime dell' arte, dice il Ricci, dopo ch'ebbe fatto solenne mostra di sè nelle contrade d'Italia, inspirando a nobili pensieri Raffaele, Michelangelo, Tiziano e cento altri, sembrò arrestare il suo corso nella caduta delle nostre scuole. Tornarono vani i nostri desiderii, inefficaci gli sforzi; l'arte nazionale s'assise nella storia, e di là deve ancora risorgere; lo che vedranno i nostri posteri. Smarritosi nella corrutela de' tempi il tipo dell' arte, quelli che ne erano iniziati dovettero errare come ciechi, e spingersi nelle vie meno ardue, combattuti dall' intertezza e dal bisogno. Ammortite le menti, la fantasia illanguidita, spenti i sentimenti generosi del classicismo, e quelli della poesia, della reli-

gione, unica tavola del naufragio omai più non era che nella servile imitazione, l'imitazione prevalse. L'Italia non ebbe più l'arte vera, l'arte peculiare, l'arte sua; ella non potè più far vedere i monumenti de' costumi contemporanei; ella non possedeva più quel segreto per il quale gli uomini e il secolo si ravvisano nelle statue e nelle pitture. Lo scalpello di Agesandro e di Apollodoro guidato dal genio, ed avvalorato dall'applauso del popolo greco, ti rappresenta Atene ne'suoi costumi nobili per la lode, vivaci per l'emulazione. I capo-lavori della scuola Fiorentina protetti da generosi signori, e stimati da' contemporanei, appalesano prima la magnanimità, la ricchezza, quindi i dirotti costumi nelle profane composizioni della mitologia. Le tavole della scuola d'Urbino fanno chiara la potenza d'una sentita religione e l'influenza delle verità eterne sul popolo e nel tempo. Questi caratteri peculiari della scuola, immagine de'costumi, si cancellarono e disparvero nell'avvilimento delle arti sotto l'universale imitazione; chè il genio da lungo tempo non usato a voli generosi, smarrisce nell' inattitudine l'energia del volere, la potenza della fantasia; quantunque una forza segreta lo spinga sempre oltre la sfera della sua abbiezione a ricercare negli uomini e ne'costumi quella reazione necessaria alla sua esistenza. Il Genio pertanto trovò intorno a sè una civiltà che colla diffusione, e col contatto degli uomini e delle idee veniva passo passo a farsi grande, tro-

vò questa civiltà stessa fin dentro i municipii ove le menti riscosse, gli animi risentiti si vivevano in quella forza prepotente, per cui ciascuno avrebbe ne' suoi bisogni voluto credersi indipendente dalle primarie città. L'illustrazione, lo studio de' patrii monumenti sì di famiglia, come dei cittadini cercavano di fare chiara l'antica gloria patria, per la quale la più oscura terra vantava il valore e la signoria. Da quest'istante di disinganno il municipio si reputò qualche cosa da sè, ed i solenni monumenti della grandezza romana, da cui uscirono quelle grandi inspirazioni, che formarono i valenti artisti, furono subordinati alla sterilità del vanto municipale, e le arcate di s. Dionigi e della cattedrale di Amiens colle loro esili colonnette, ed i simbolici capitelli furon creduti bastare al genio non più cittadino del mondo, ma della patria, e del municipio. Le cronache disseppellite, li abbandonati castelli del feudalismo, il sesto acuto de' templi, tutto forniva un novello campo giammai tracciato da scorrersi e misurarsi a palmo a palmo. Il romanticismo prosiegue queste scoperte con quella stessa alacrità con cui la fantasia colora gli oggetti appena scorti in lontananza. Il gusto universale si piega sotto qnest' influenza, e l'arte nella sua debolezza ne ritrae l'impronta. Come il romanzo ricopre la povertà della fantasia con l'aiuto validissimo della cronaca, così l'arte indebolita cercò di nascondere sotto un novello gusto il suo avvilimento, epperò dopo ch' ebbe

C. Boccalli dis. S. Pistolesi inc.

Candelabro di bronzo. — Frammento di marmo.

stretta lega col romanzo, ella pure sostituì a'deliziosi paesaggi delle antiche scuole italiana e Fiamminga, le grotte e le carceri del feudalismo: a que' tipi angelici di composizioni religiose, a' portamenti generosi degli eroi dell'antica storia, le fisonomie ambigue e contorte di signorotti sospettosi e crudeli, il ferro delle corazze de' bravi. Un'arte addivenuta romantica, imbizzarrisce nel modo stesso che la verità nel romanzo storico, in cui essa fa alleanza indifferentemente col falso. La fantasia dell' artista si lega alla cronaca per la quale non è lecito spaziare in ardite composizioni in espressioni grandi, come le grandi passioni: a quel modo stesso che il romanzo dei bassi tempi ricalca eternamente le medesime tracce; così l'arte siegue fedelmente i tipi angolari, i panneggiamenti duri, la crudeltà delle passioni; e così si studia di nascondere quella decadenza la quale dal municipio passa all' arte stessa, come lo squallore d'un meschino abituro riverbera sul miserabile signore.

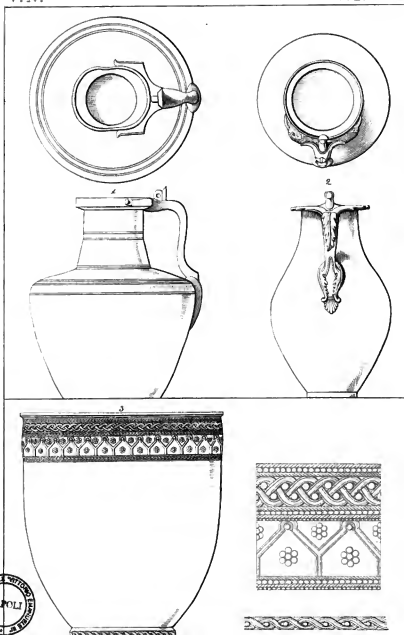
CANDELABRO DI BRONZO
E
FRAMMENTO DI MARMO

Il primo oggetto a vedersi è il frammento; fu esso un Candelabro. Rappresenta un tronco uscente da alcune fronde liliacee, coperto intorno intorno di foglie frammiste con vago intreccio ad

alcune bacche in graziosi gruppi disposte; peccato che di esso non veggasi che il fusto marmoreo mancante di base e dell'estremità superiore! Ben isquisite invenzioni s'ammirano ne' candelabri che da Ercolano e da Pompei pervennero; e sì acconci li veggiamo, sì belli e con tanta industria lavorati, da considerarli, siccome in più luoghi significai, qua' veri modelli dell' arte.

Quello che gli succede è intero e di bronzo; semplicissimo è l'intiero andamento. La sua base è composta di tre zampe leonine coperte di foglie al di sopra; son esse frammezzate ancor da altre foglie, ma diverse. E da quelle innalzasi il fusto che imita pure il tronco di liliaceo stelo, da cui va svolgendosi a quando a quando una foglia sopra i nodi. Gli ornamenti vengon per tutto subordinati all'uso; e per tutto scorgi le traccie di quella felice immaginazione, che tutte creava le sontuose decorazioni dell'architettura. E di fatti l'eleganza del padellino si accorda con tutto il resto di questo monumento, dove spicca eziandio quella cara semplicità di cui l'arte greca tanti e tanti esempi ci somministra. Le arti greche, al dir di Plinio, (1) arrestaronsi e decaddero nell'Olimpiade 120, nella quale fiorivano gli ultimi maestri successori delle scuole di Lisippo e di Apelle (2); Risorser poi le arti, soggiunge il naturalista, nel-

(1) Lib. 3' cap. 8.

(2) Monumenti ined. lib. 1.

VASI

l'Olimpiade 155, su di che lo stesso Winckelmann (1) osserva che il celebre trattato di pace avvenuto in seguito della disfatta del re Filippo di Macedonia, il quale cedette a' Romani tutte le città della Grecia da lui usurpate, fu la cagione al nuovo risorgimento delle arti in Grecia, il che avvenne nell'Olimpiade 145, e non già nella 155 additata da Plinio, poichè in quest'ultima Olimpiade i Romani tornarono come nemici in Grecia. Ciò ho creduto indicare, a fin si conosca a qual politico cambiamento andetter soggette le arti in quella terra mai sempre feconda in aver prodotto uomini sommi.

VASI
DI
BRONZO (2)

Sono tre di numero: il primo con coperchio; gli altri due senza. Nel primo nulla evvi di rimarchevole, graziosa n'è la forma, e vi si scorge indizio della sua copertura, e osservasi la cerniera sovrapposta al manico, il quale è assicurato al corpo del vaso con un sottoposto sostegno. Per quanto sia piacevole la forma, è essa però delle più comuni, e molto avvicinasi a quella adoperata da

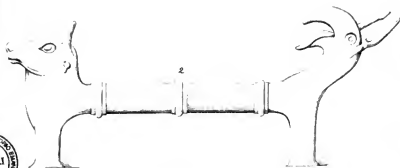
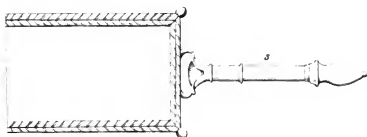
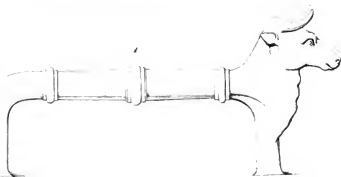
(1) Opera citata.

(2) Il primo alto palmo uno e once 4: il secondo alto palmo uno e once 5; il terzo alto palmo uno e once 5 e mezza.

noi negli usi di famiglia. Il secondo vaso presenta più di sveltezza nelle forme, ed in pari tempo ha il manico adorno di svariato elegante fogliame; in luogo d'un vaso avvicinasi nella conformazione ad una misura. Il manico nella sua superiore estremità ha la figura del pollice, che in quella parte del vaso va naturalmente a poggiarsi quando fa d'uopo praticarlo; e seguendo l'artista ad imitar la natura, ha tratto partito da due teste di aquila, che con la natia imponente loro forma cingono leggiadramente una porzione della bocca del vaso, ed investono il vaso medesimo al suo manico. Come non lodare un partito nel tempo stesso sì semplice e bello? Passo a parlare del terzo vaso di monotona figura, ma oltremodo ricco di ornati; occupa la parte più bassa della Tavola, ed è cinto di sopra di una bellissima fascia, la quale può suddividersi in altre cinque picciole fasce risultanti di graziosissimi ornati, in tutto imitando il più ricercato ricamo. Tale ornamento vedesi in grande di lato al vaso, onde meglio si presentino le singole parti, dovendosi imitare: vi è armonia, semplicità, e quanto può desiderarsi da un ornatista; volesse il cielo che venissero imitati, in luogo di tanti insulsi ed insignificanti oggetti che si producono oggidì per mancanza di idee, di gusto, e di vera passione all'arte che si professa. La base al disotto è similmente adorna con disegno simile ad uno di quelli adoperati nella fascia superiore. È indubitato che di tutti gli ornamenti ivi

C. Bevalle dis. G. Bianchi inc.

ALARI E PALETTA

Bronzi Pompejani.

espressi non può rendersi ragione; poichè nella massima parte sono dovuti alla fantasia ed al genio degli antichi artefici, i quali l'immaginavano e gli adattavano secondo l'effetto che volean conseguire; tutti però posti con ragionevolezza e scelti con artistico criterio, indispensabile in chi esercita le arti liberali.

ALARI

E

PALETTA (1)

Tali utensili fan parte del vol. X. della Napolitana edizione (1834), e sono in Tavola espressi alla 64 di quel Museo Borbonico; l'esimia penna di Raffaele Liberatore l'illustrò. Son queste le sue parole. » Gli utensili delle Greca e Romana cucina sono parte oscurissima della classica tecnologia. Gli antichi libri appena qualche nome e gli scavamenti appena qualche pezzo cen somministravano, sino a che non fu aperta, quasi alle nostre porte, la doppia miniera d'anticaglie che tutti sanno. Ma ora ci è dato possedere presso che tutti sì fatti arnesi, e non solo scegliere tra quelle cucine del primo secolo dell'era volgare la più ampia ed intatta, ma rifornirla di tutto il suo corredo. Le sale de' bronzi nel nostro Reale Museo

(1) Bronzi rinvenuti in Pompei.

uniche al mondo, cen contenterebbero, e già gran parte ne publicò la nostra Opera: casseruole, padelle, mestole, treppiedi, tegghie, fornacelle, vasi d'ogni maniera. Ed ecco ad accrescerne la serie un arnese affatto nuovo per gli archeologi, abbenchè di comune uso fra noi. Sotto i numeri 1 e 2 della presente tavola veggonsi due capofuochi simili, ma non pari. Entrambi non oltrepassano la lunghezza d'un palmo, e sono della medesima forma, poggianti su due piedi ed ornati nel davanti ciascuno di testa bovina; se non che uno di essi è più basso, non sollevandosi che di due in tre dita dalla terra, mentre l'altro è di tre in quattro alto; e quello, rialsandosi nella parte posteriore, termina in una testa di grifo; laddove questo più somigliante a' nostri, più semplicemente s'incurva in su la gamba di dietro. I fusti cilindrici sono rilevati da tre sporgenti anelli; le teste di toro lodevolmente scolpite; altri ornamenti non hanno questi piccioli Alari. Destinati erano, se mal non ci apponiamo, non a' focolari per sostenervi le legne da ardere, ma sulle fornacelle per volgervi sopra lo spiedo, o per tener luogo di graticola, sovrapponendovi qualche sbarra di bronzo per traverso. Lo argomentiamo dalla loro picciolezza, la quale chiedeva che, per fermarli sul muricciolo, fossero assicurati da' perni; e il segno del loro appicco ne rimane al di sotto di ciascun piede. Del rimanente invano domandammo agli antichi scrittori la spiegazione di questi arnesi; invano a' les-

sici il loro nome greco o latino. Il Redi nella sua etimologia deriva il toscano vocabolo *alare* dal latino *lar*, *laris* focolare; ma questa pagana derivazione sarebbe convenuta piuttosto a'Romani, appo i quali erano appunto i focolari, ed il fuoco stesso consacrati agli Dei Lari; eppure la voce è tutta italiana, e ci confessiamo ignari di quella che i Latini adoperavano per significare l'utensili che abbiamo sott'occhio.

L'altro che può vedersi nella stessa Tavola sotto i numeri 3 e 4 di prospetto e di profilo, è una palettina di bronzo, che potea servire a raccogliere la cenere, ed anzi che la cenere delle legne ne' focolari, quella delle vittime bruciate sull'are. Con tutto il manico non è che un mezzo palmo lunga, semplicissima nella forma, e senza altro ornamento che un fogliame lungo le facce superiori de' suoi tre orli. Le si unisce vagamente il manico, in figura di mezzo cilindro che alzandosi alla estremità, finisce in un bottoncino. Lo stromento poggia su cinque piccioli piedi dello stesso metallo, quattro agli angoli della paletta rettangolare, ed uno al di sotto della estremità superiore del manichetto; i Latini l'appellavano in generale *batillum* ovvero *batillus*.

FANCIULLO

CHE STRANGOLA

UN' OCA (1)

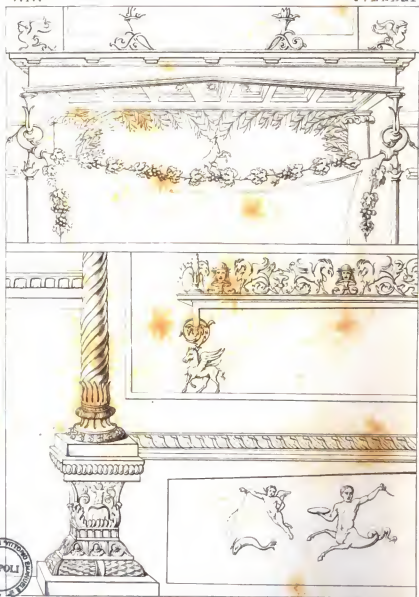
Leggiamo in Plinio che Boeto benchè fosse miglior maestro in lavorare argento, fece in bronzo un fanciullo che strangola un' Oca (2): *Boeti quamquam argento melioris, infans eximie anserem strangulat.* Un tal soggetto è più volte ripetuto: vedesi anche nel museo Capitolino: moltissimo diversifica da quello esibito; credesi di Boeto. Nel Borbonico il fanciullo che non può dirsi tale, poichè di molto avvicinasi alla virilità, è stante: nella persona è inclinato in avanti: solleva del tutto la gamba destra, e con forza appuntella il ginocchio in sul confine del collo dell'animale: con le mani sovrapposte al di sotto della testa fa un contrario movimento, cioè si spinge in avanti, mentre col ginocchio spinge indietro, per riuscire perfettamente nell'intento. Ma è veramente quello il modo di strangolarla? Con la mente è tutto riconcentrato nell'azione che esercita. Belle sono le forme del così detto fanciullo, segnatamente il partito musculare del petto e del fianco sinistro. Lo stile è di buona scuola greca, ma alquanto risentito; ciò fa supporre che sia una scultura copiata da un buon originale di bronzo.

(1) Gruppo in marmo greco alto palmi 5 e mezzo ritrovato in Ercolano.
(2) Hist. Nat. lib. 36, cap. 5.

F. Mori dis.

G. Camilli inc.

Giovane che strangola un Oca.

STATUA

GROTTESCHE POMPEJANE

La testa, siccome vedesi, è moderna; la scolpì Canardi; ristaurò eziandio le braccia e le gambe; ristaurò la testa e il dorso dell'Oca.

Al caso nostro giova riflettere che l'epoca d'imitazione nella scultura si contraddistingue particolarmente dall'assiduità delle minuziose e precise osservazioni, e l'animo affaticato dall'attenzione nella ricerca, acquista quell'incertezza per la quale l'intelletto s'induce facilmente a creare per lo mezzo delle induzioni le verità dal tempo offuscate. Non poco diversifica la scultura dalla pittura, poichè la prima è in più limitati confini, ed è priva di quel genere di simbolismo che ne fa vagheggiare con tanta predilezione le arti greche, ed i misteri di quell'epoca (1). Non è così della pittura, imperocchè in esse il simbolismo si esercita in una serie d'induzioni, le quali ad ignote forme e figure attribuiscono un significato, una ragione.

GROTTESCHE POMPEIANE

Come la soda architettura passò alla stravaganza gotica, così essa prima dell'apparir di quella

(1) Appunto per la sua semplicità la rappresentano gl' Iconologisti leggermente vestita: riconoscesi dal martello e dallo scarpello che l' accompagnano: le stanno intorno il Torso, l'Apollo; il Laocoonte ec. siccome monumenti i più degni da essere imitati della bella natura: Bello è altresì un quadro antico rappresentante la Scultura, mentr' essa è intenta a modellare un busto, e in pari tempo il genio di quell'arte che sotto le forme di un leggiadro fanciullo con la face la va illuminando; il dipinto credesi di greca origine.

immaginò gli arabeschi. Fra l'uno e l'altro stile v'è pur troppo una grande analogia, poichè anche gli arabeschi sono d'una leggerezza la più ardita, e tutti traforati, e tutti merlettati: van ricchi di piccioli membri, poveri di grandi masse, e all'opposto bene spesso massicci, sodi, pesanti, hanno non ostante le loro bellezze! La copia de' piccioli fantastici ornamenti suol essere il peculiare loro carattere: vediamolo. Osservi il lettore il pittorico andamento della parte più alta della prodotta Tavola: Vi può essere di più bello in genere di grottesche? Tosto vi si rinviene un semplice ma bene inteso spartito architettonico: i compartimenti sono rossi e neri: la spirale colonna con la sua base, che vedesi nel basso, è colorata di giallo siccome di oro, e di color naturale sono le altre cose rappresentate nel prodotto bizzarro dipinto: tali sono il Tritone e il putto che guida un Delfino, che primeggian nel basso: tale il cavallo alato e le maschere e le capre: tali finalmente le uve che si veggono in alto. Le grottesche e gli arabeschi contan due epoche, antica e moderna. La prima spetta a' Greci, la seconda a' Romani: i primi furono molto circospetti, e ne fecer uso in queste decorazioni, in cui non potea aver luogo la soda architettura: cioè dove il bizzarro armonizzava con quegli addobbi, ch'indicano lusso, o da quello essenzialmente derivano. I secondi viceversa ne abusarono: credendo di far bene, fecere male, male gravissimo; poichè empirono i

ATLETA _ STATUA

loro dipinti di tanti elementi. Osservati in masse ed in gruppi producono una grata sensazione; ma in dettaglio esaminati, si rendono alcune volte disgustevoli: il troppo e il confuso nuoce.

I frammenti di parete che dall'annessa Tavola risultano, eran dipinti nell'umile abituro d'un Pompeiano, che rallegrava pur nulla meno la sua mediocre fortuna cogli ornamenti della pittura, e di quel genere che rallegra e non induce a meditare. L'intonaco su cui sono dipinti è quello stesso levigatissimo stucco che si ammira in tutti gli avanzi delle Pompejane antichità; i colori si sono a meraviglia mantenuti lucidi e vivaci.

ATLETA (1)

Le membra del prodotto simulacro spirano ben tutte vigorìa e robustezza: la vivace espressione dalla testa fa supporre che questa bella statua sia un'antica replica d'ottimo originale greco, e forse uno di quegli Atleti, che con le loro gloriose gesta si meritarono gli onori divini, a simiglianza del Crotoniate Filippo invitto sempre ne' giuochi Olimpici (2), e del Locrese Eutimio (3)

(1) Statua in marmo grechetto alta palmi 7 e mezzo; proveniente dagli scavi di Ercolano.

(2) Abbiamo in Erodoto che gli Egestani gl' innalzarono dopo la sua morte un superbo monumento, e gli fecero de' sacrifizi, come ad un Eroe. I popoli di molto inclinavano a rendere agli Atleti i divini onori, malgrado le cure degli Ellanodici per prevenirne l' abuso.

(3) Eutimo o Eutimio dopo aver riportato il premio del pugilato, passò in Ita-

cotanto tremendo ed insuperabile nel pugilato, cui per comando dell'oracolo furon tributati in vita gli onori divini. Il tutto insieme della figura è nobile, grandioso: è in attitudine di andare: tutta nuda alla foggia de' Palestrini ha appoggiata sull'omero un'asta, e distende il passo per incamminarsi alla conquista di sospirati allori: il suo volto non è affatto sereno; par che compianga il miserando nemico che dovrà affrontare.

Favellandosi di un'atleta vincitore ne' giuochi Olimpici, piacemi intertenermi alcun poco a parlare di que' giuochi, che tanto furon famosi in Grecia. Ascoltiamo Pausania: E' dice d'averlo appreso in que'luoghi medesimi dagli Elei, che gli parvero nello studio dell'antichità più versati. Secondo la loro opinione, Ercole, primogenito di cinque fratelli, propose di esercitarsi tra loro alla corsa, per vedere qual ne avesse riportato il premio, consistente in una corona d'olivo. Ad Ercole Ideo devesi dunque la gloria d'avere inventato que' giuochi cui died'egli il nome di Olimpici; e siccome eran eglino cinque fratelli, così vol-

lia. Avendo uno de' compagni di Ulisse fatto violenza a una giovane donzella di Temesa o Teoresa, gli abitanti lo lapidarono; ma il suo Genio non cessò di perseguitarli sino a che non si appigliarono al partito di edificargli un tempio, e sagrificargli ogni anno una giovane vergine. Essendo Eutimio arrivato all'epoca di uno di que' sacrificii, si chiuse nel tempio e vinse il Genio, il quale, vergognandosi della propria disfatta, andò a precipitarsi nel mare. La mano della vittima salvata divenne il premio del vincitore. Eutimo, siccome leggiamo in de La-Porte, giunse ad un' età decrepita, e sparve improvvisamente.

le, che i giuochi fossero celebrati ogni cinque anni; da ciò le Olimpiadi (1).

Questi spettacoli furon di sovente interroti sino a' tempi di Pelope, che li fece rappresentare in onore di Giove, con pompa maggiore di tutti gli antecedenti. Dopo la morte di Pelope, furono di nuovo trascurati; anzi se n'era quasi perduta la memoria, allorchè Ifito, contemporaneo di Licurgo, ristabilì gli Olimpici giuochi. La Grecia, da intestine guerre lacerata, e nel tempo stesso desolata da orribile pestilenza allora gemea; Ifito si portò a Delfo a fin di consultare l'oracolo intorno a sì pressanti mali; la Pizia gli rispose che dal rinnovamento degli Olimpici giuochi dipendeva la salute e la tranquillità della Grecia, e lo consigliò a prestarvi tutta la mano insieme agli Elei. Tutti si diedero tosto a rinnovare gli antichi esercizii di que' giuochi, e, a misura ch'eglino ne ricordavano qualcuno, a quelli già ritrovati lo aggiungevano; la qual cosa appare chiaramente dalla serie delle Olimpiadi; imperciocchè alla prima Olimpiade venne proposto un premio della corsa, il quale fu riportato da *Corebo*, Eleo. Nella decima quarta, fu aggiunta la corsa del duplice stadio: nella diciottesima, fu intieramente ristabilito il Pentatlo, vale a dire, il salto, la corsa, la piastrella, il giavellotto, la lotta. Il combattimen-

(1) Altro esse non indicano, che uno spazio di quattro anni già scorsi che trovavasi fra due celebrazioni de' giuochi olimpici. Dall' una e dall' altra Olimpiade si contavano cinque anni, benchè non fossero se non se quattro compiti.

to del cesto fu rimesso in uso nella vigesima terza Olimpiade; la corsa del carro a due cavalli ebbe luogo nella vigesima quinta; nella ventottesima si vide il pancrazio e la corsa dei cavalli di sella. In seguito gli Elei istituirono de' combattimenti pe' fanciulli, benchè non ve ne fosse ancora verun esempio nell'antichità (1). Alla 65 Olimpiade si vide introdotta un'altra novità, ed in quella diverse persone armate da capo a piedi disputarono il premio della corsa; esercizio che fu giudicato molto conveniente a' popoli bellicosi: nella 98 si corse con due cavalli da maneggio nello stadio, e nella susseguente, si attaccarono ad un carro due giovani puledri; e dopo qualche tempo immaginossi fare una corsa di due puledri condotti a mano, ed una corsa d'un puledro montato a guisa d'un cavallo da sella.

Riguardo all' ordine e alla direzione degli Olimpici giuochi, ecco ciò che, secondo il precitato Pausania, si praticava. Prima d'ogni altra cosa faceasi un sacrificio a Giove: poscia aprivasi il giuoco o spettacolo col pentatlo; dopo veniva la corsa a piedi, indi la corsa a cavallo o de' cavalli, che non avea però luogo nello stesso giorno. Gli Elei ebbero quasi sempre la direzione di que' giuochi, e nominavano un certo numero di giu-

(1) Nella 37 Olimpiade vi furono de' premi proposti a' fanciulli per la corsa o per la lotta: nella 38 venne loro permesso l'intiero pentatlo, ma gl' inconvenienti che ne risultarono, fecero sì che i fanciulli fossero da sì violenti esercizii per sempre esclusi.

dici che vi doveano presiedere, mantenervi il buon ordine, ed impedire che si usasse la frode e la soperchieria per riportare il premio. Nella 105 Olimpiade, avendo un certo Callipo, ateniese, comperato da' suoi competitori il premio del pentatlo, i giudici Elei condannarono Callipo ed i suoi complici ad un'ammenda. Gli Ateniesi domandarono grazia pe' colpevoli, e, non avendola ottenuta, furono esclusi dagli Olimpici giuochi, sino a che avendo mandato a consultare l'oracolo di Delfo, venne dichiarato che il Dio non avea risposta veruna per essi, se prima non avessero dato una giusta soddisfazione agli Elei; allora i colpevoli si assoggettarono alla pena.

Gli Olimpici giuochi, che si celebravano verso il solstizio di estate, duravano cinque giorni, poichè un solo non sarebbe stato bastante per tutti i combattimenti che vi aveano luogo. Dall'epoca della 32 Olimpiade gli atleti combattevano ignudi; in quella circostanza un certo Orcippo perdette la vittoria, perchè nel calore del combattimento, essendoglisi snodati i calzoni, in tal guisa ne fu imbarazzato, che videsi tolta la libertà di muoversi. Un siffatto regolamento ne chiamò un altro, cioè di proibire alle donne e alle donzelle, sotto pena della vita, d'assistere a que' giuochi, ed anche di passare l'alfeo, durante la loro celebrazione; e tale proibizione venne sì esattamente osservata, che non accadde mai, fuor-

chè ad una sola donna, di violar quella legge. La pena imposta da tal legge era di precipitare dal ripido scoglio, di là dell'Alfeo, tutte quelle donne che avessero osato di trasgredirla (1). I vincitori ottenevano una corona d'appio, d'olivo, o d'alloro, e quando ritornavano alla loro patria, abbattevasi una parte delle mura della città per farli entrare su di un carro trionfale (2). Nella città d'Olimpia le donzelle celebravano una festa particolare in onore di Giunone (3), ove si faceano correre nello stadio le figlie nubili in tre classi distribuite (4). Prima all'arringo erano le più giovani, poscia quelle di mezza età, indi le più attempate (5). Avendo riguardo alla debolezza del loro sesso, era stato stabilito che l'estensione del loro stadio non oltrepassasse cinquecento piedi, mentre ottocento formavano l'ordinaria sua lunghezza.

Supplirò in questo articolo, che riguarda un Atleta di Grecia, quanto venne omesso da Noel,

(1) Pausania nel lib. 5 cap. 6, e nel lib. 6 cap. 7 narraci che Callipatira, figlia di Diagora, moglie di Callianace famoso Atleta, e madre di Posidoro e di Eucleo, coronati più volte ne' giuochi olimpici, volendo condurvi essa medesima suo figlio Posidoro, si travestì da maestro degli esercizj de' giuochi: Il giovanetto fu vincitore; per lo che la madre trasportata dal giubilo, superò la barriera e saltando al collo del figlio, diede a conoscere il suo sesso per la violenza de' suoi trasporti. I giudici le fecero grazia, ma ordinarono che in avvenire gli atleti al pari che i loro maestri dovessero comparire a' giuochi del tutto nudi.

(2) Pausan. lib, 5 cap. 67.

(3) Erodot. lib. 8 cap. 26.

(4) Diod. Sic.

(5) Memor. dell'Accad. delle Iscriz.

allorchè parla dello spazio che formava le Olimpiadi (1). La comune opinione de' Cronologisti pone il primo anno dell'Era volgare dell'incarnazione nella stessa data del primo anno della 195 Olimpiade: conseguentemente il quinto anno di G. C. corrisponde al primo della 196 Olimpiade, e così dicasi delle altre. È d'uopo ciò nonostante osservare che gli anni delle Olimpiadi incominciano al solstizio di estate, ossia a' primi di luglio, d'onde viene che i primi sei mesi d'un anno dell'incarnazione corrispondano a un anno delle Olimpiadi, e gli ultimi sei ad un altro (2). Si trovano degli autori i quali confondono l'anno Olimpiadico coll'anno civile de' Greci, facendoli ambedue partire dal primo giorno di settembre. È questo il sistema di Eusebio nella sua cronaca, e quello eziandio di Girolamo, il quale continuò quell'epoca sino alla morte dell'imperatore Valente, avvenuta il 9 agosto dell'anno 378 di G. C. Quel padre della chiesa conta a quell'epoca 1155 anni Olimpiadici, quantunque, secon-

(1) Presso gli storici la prima olimpiade comincia nel 776 prima di G. C. e 24 prima della fondazione di Roma. Dopo la 340 Olimpiade che finì coll'anno 110 dell'Era volgare, più non si trovano gli anni calcolati per mezzo delle olimpiadi.

(2) Per esempio quando si dice che il primo anno dell'Era cristiana s'incontra col primo della 195 Olimpiade, ciò non s'intende se non se degli ultimi sei mesi di quella, poichè i primi sei corrispondono all'ultimo anno della 194 Olimpiade. Quindi il secondo anno della 195 Olimpiade non incomincia che el primo di luglio dell'anno secondo di G. C., e così di tutti gli anni posteriori. Ogni anno Olimpiadico comincia dunque il primo di luglio dell'anno di G. C. posto dirimpetto, e finisce coll'ultimo giorno di giugno dell'anno seguente; tale è l'ordinaria regola, la quale va però soggetta ad alcune eccezioni.

do l'ordinario calcolo, non ve ne siano che 1154, incominciati dopo quaranta giorni soltanto. Ma i dieci mesi, ch'e' prendeva anticipatamente a tal proposito, doveano, fra il suo ed il nostro calcolo, portare la diferenza di un anno. Lo storico Socrate, nella maniera di contare le Olimpiadi, è ancor uno di quelli che dal comune sistema si allontanano. Clavisio e Petau lo accusano di non osservare in questa parte nessuna regola, d'imbrogliar tutto sino al punto di contraddirsi ben di sovente. Ma Pagi fa conoscere che i luoghi, ove la contraddizione è reale, sono corretti, e che altrove quello storico segue fedelmente il calcolo de' mentovati Eusebio e Girolamo.

La terza maniera di contare le Olimpiadi, è quella di Giulio Africano, di Giorgio Sincello e di alcuni altri antichi cronografi che ne fanno di due anni precedere l'Era volgare, il primo, supponendo che la passione di N. S. sia avvenuta l'anno 29 dell'Era cristiana, sotto il consolato di Gemino, riporta conseguentemente al secondo anno della 102 Olimpiade il famoso eclissi di cui parla Flegone. Ciò nondimeno, nel mese di marzo dell'anno 29 dell'incarnazione, non correva che il quarto anno dell'Olimpiade 201. È vero che in un altro frammento riportato da Sincello trovasi che questo scrittore assegna quell'eclissi ora all'una ed ora all'altra di quelle due epoche; ma in ciò, ben lungi dal cadere in contraddizione con se stesso, egli ne fa conoscere d'aver posse-

duto le due maniere di calcolare, e per render la cosa più chiara, si serve tanto dell'una, come dell'altra. Lo stesso avviene allorquando egli aggiunge, ora che G. C. patì nel quindicesimo anno di Tiberio, ora nell'anno seguente. Egli si è in tal guisa regolato, onde adattarsi alle diverse maniere d'incominciare gli anni del regno di quel principe, sia coll'anno civile, sia col giorno della sua inaugurazione.

Giorgio Sincello, segue con maggiore uniformità il suo calcolo delle Olimpiadi. Queste, secondo Cedreno attesta, sono state abolite nel sedicesimo ed ultimo anno di Teodosio il Grande: *Tunc Olympiorum*, dic'egli, *desiit festivitas, quarti cuiusque anni exitu solita celebrari . . . caeperuntque numerari indictiones.* Comunque sia la cosa, anche dopo di Teodosio incontransi degli autori particolari che fanno uso delle Olimpiadi. Di sovente non ne fanno uso, fuorchè per indicare assolutamente lo spazio di quattro anni, senza alcun rapporto al seguito delle rivoluzioni che essi indicano. Alcuni atti dell'VIII. e IX. secolo, applicano, nello stesso senso, la data delle Olimpiadi al regno de' principi sotto i quali hanno avuto luogo. Etelredo, re d'Inghilterra, così sottoscrisse una carta riportata da Spelman; *Consentiens signo sanctae crucis inscripsi Olympiade IV. regni mei.* Quella quarta Olimpiade corrisponde al sedicesimo anno del regno di Etelredo (1).

(1) Così pure quando Ovidio dice: *quinquennis Olympias*, è quella una gio-

Di sopra ho dato a conoscere dietro gli insegnamenti di Pausania, come furono i giuochi Olimpici istituiti da Ercole Ideo (1). Tali giuochi furono interrotti dall'epoca di Ossilo o Oxilo fino a quella d'Ifito che li ristabilì: essi s'aprivano con un sacrifizio a Giove; poscia cominciavano i diversi combattimenti e le corse. L'ordine e la direzione di tale spettacolo, come pure il numero de' giudici, chiamati Agonoteti o Ellenodici, molto variarono; era permesso d'appellarsi dalle loro sentenze dinanzi al Senato di Olimpia. Ifito, che fu ristauratore degli olimpici giuochi, vi presiedette solo; Oxilo e i suoi successori conservarono il medesimo privilegio. Ma nella 50 Olimpiade ne fu affidata la direzione a due particolari, scelti a sorte, e ciò ebbe una lunga durata; poscia a norma delle circostanze, ne venne aumentato e diminuito il numero; a tempi di Pausania ve n'erano dieci. Coloro ch'erano vittoriosi ne' giuochi, chiamavansi Olimpionici (2). Ad Olimpia eravi un bosco di olivi, sacro a Giove. Conviene anche conoscere che la maggior parte degli

cosa espressione, colla quale ha egli voluto indicare un lustro, ossia lo spazio di cinque anni. Questo poeta aveva allora traversata la Grecia per recarsi al luogo del suo esiglio, conseguentemente ha egli voluto facetamente unire le due maniere di contare de' Greci e de' Romani.

(1) E' volle che fossero celebrati ogni cinque anni, perchè erano cinque fratelli.

(2) Gli Olimpionici erano sommamente onorati nella loro patria, perchè venivano riguardati siccome quelli che le faceano molto onore. Gli Ateniesi specialmente faceano tante spese in doni per gli Olimpionici loro compatriotti, che Solone credette di porvi un freno colle leggi; difatti ne decretò una portante che la città non dovesse regalare agli Olimpionici se non se 500 dramme di argento.

atleti avevano in Olimpia le loro statue; alcune delle quali erano uscite dallo scalpello di Fidia. La lunghezza dello stadio, istituito per la corsa, era di seicento piedi di Ercole, e conseguentemente un poco più grande degli altri (1). Anville porta una tale lunghezza a novantaquattro tese e mezza. Il modo con cui percorrevasi quello stadio ha esercitato l'ingegno di molti dotti, e specialmente di Burette, de Barre, di Le Roy. Il ginnasio d'Olimpia era decorato di due statue di bel marmo del monte Pentelico, l'una delle quali rappresentava Cerere, e l'altra Proserpina, e che erano state date al Ginnasio da Erode, soprannominato l'Attico (2). Vi si vedeva un trofeo circondato da una balaustrata di marmo; la quale era stata eretta a fin di perpetuare la memoria d'un trionfo riportato contro gli Arcadi (3). Nello steccato al di dietro del luogo chiamato lo Sperone, si vedeva un'ara di Venere, al riferire di Pausania, il quale dice che eravi una statua di questa Dea nel tempio di Giunone; e sul davanti di quella statua un'altra ne appariva rappresentante un fanciullo assiso ed ignudo.

Ad oggetto di non lasciare null'altro a dire sugli Atleti, uno de' quali è il personaggio della Tavola LXXXIII, passo a tener discorso de' giuochi, sorta di spettacoli pubblici adottati dalla

(1) Memorie dell' Accademia delle belle Lettere.
(2) Strabone lib. 8.
(3) Pausania lib. 5 cap. 8

maggior parte de' popoli per ricrearsi, o per onorare i loro Dei; ma siccome fra tante nazioni noi non conosciamo gran fatto che i soli giuochi de' Greci e de' Romani, così di questi soltanto parlerò, tanto più che la religione li avea renduti sacri. Non si conosceva giuoco alcuno, il quale non fosse a qualche Dio in particolare, ed anche a molti insieme dedicato; eravi un decreto del senato romano che li ordinava espressamente. Principiavasi sempre a solennizzarsi, e quì mi giova ripeterlo, con sacrifizi e con altre religiose ceremonie, in una parola la loro istituzione aveva per apparente motivo la religione, oppure qualche obbligo di pietà. È però vero che non poca parte vi aveva la politica, mentre gli esercizi di cotesti giuochi servivano d'ordinario a due mire, siccome leggesi in Dupuis ed in Rabaud s. Etienne. Da una parte i Greci fin dalla prima giovinezza acquistavano per cotale esercizio di corpo lo spirito marziale, e con ciò rendevansi atti a' militari movimenti strategici; e dall'altra si facevano più snelli, più robusti, essendo questi esercizi propri ad accrescere le forze del corpo e a procurare una vigorosa sanità. I giuochi pubblici pe' Greci eran divisi in due diverse specie; gli uni erano compresi sotto il nome di Ginnici e gli altri sotto il nome di Scenici; parlo de' primi.

I giuochi Ginnici o combattimenti erano

esercizi usati presso i Greci ed i Romani (1). Ebbero il loro nome dalla nudità degli atleti, i quali per essere più liberi, esercitavansi nudi o quasi nudi. Ercole coll'istituzione de' giuochi olimpici impose agli atleti, che dovevano combattere, la legge di presentarsi ignudi: il genere della maggior parte degli esercizi in que' giuochi, il caldo del clima e della stagione in cui aveano luogo tali radunanze, esigevano necessariamente la nudità degli atleti. Erano però eccettuate quelle parti, che il pudore non permette di scoprire, per la qual cosa a tal uso impiegavasi una specie di cintura, di grembiale, o ciarpa, la cui invenzione viene attribuita a Palestra, figliuola di Mercurio. Dalla descrizione del pugilato d'Eurialo e di Epaco, rilevasi che quell'uso esisteva fino a' tempi di Omerò, ma se dobbiamo credere a Dionigi d'Alicarnasso, sul fine della quindicesima olimpiade i Lacedemoni si sciolsero dalla servitù della ciarpa, e ciò avvenne, secondo Eustazio, per l'avventura successa a un certo Orcippo (2). Ed essa diè luogo a un regolamento il quale ordinava che per l'avvenire gli atleti

(1) In generale i giuochi ginnici abbracciavano tutti gli esercizii del corpo, la corsa a piedi, a cavallo, sul carro, la lotta, il salto, il giavellotto; il disco, il pugilato, e in una parola, il pentatlo; il luogo ove si esercitava la gioventù, ed ove si facevano questi giuochi, chiamavasi Ginnasio, Palestra, Stadio ec. secondo la loro qualità, l'indole loro.

(2) Essendosi slegata la ciarpa di questo atleta mentre stava egli disputando il premio della corsa, i suoi piedi vi s' intralciarono in tal guisa ch' egli dovette cadere, e o si uccise, o almeno restò vinto dal suo rivale.

dovessero combattere senza ciarpa, e così, togliendo quest'avanzo di vestito, al proprio comodo sacrificarono il pudore. Acante spartano fu il primo a seguire siffatta disposizione, e disputò ignudo ne' giuochi olimpici il premio della corsa; malgrado ciò tutti gli altri popoli rigettarono quella costumanza, e continuarono a coprirsi di ciarpa nella lotta e nel pugilato (1).

I Greci però ne' loro ginnasi destinati ad addestrare la gioventù a' ginnici combattimenti, ed ove gli atleti presentavansi quasi nudi, tenevano degli ispettori, chiamati Sofronisti, incaricati di vegliare sovr'essi e tenerli ne' limiti del pudore. Licone, al dir di Plinio, istituì i giuochi ginnici in Arcadia, d'onde propagaronsi in ogni parte; formarono successivamente le delizie de' Greci e dei Romani, ed ebbero luogo quasi sempre nella celebrazione delle grandi feste, e specialmente in quella de' baccanali (2). Luciano ci ha lasciato un quadro faceto, ma istruttivo de' diversi combattimenti in uno de' suoi dialoghi, ove Anacarsi e Solone parlano in questa guisa: Ana-

(1) Tale usanza a' tempi di Dionigi d'Alicarnasso venne adottata anche dai Romani.

(2) Questi giuochi davansi quattro volte all'anno con tutta la magnificenza, cioè 1 in Olimpia, provincia d'Elide, e per questa ragione furono chiamati giuochi Olimpici: 2 Nell'Istmo di Corinto, ove presero il nome di giuochi Istmici, e furono dedicati a Nettuno: 3 Nella foresta Nemea, in onore di Ercole, e furono appellati giuochi Nemei; 4 Furono conosciuti eziandio sotto il nome di giuochi Pizi in onore di Apollo, dal quale fu ucciso il serpente Pitone. Nel decorso di quest'articolo ne darò una succinta spiegazione.

carsi - Per qual ragione que' giovanetti, senza mostrarsi gran collera, si fanno il gambetto, si rotolano nella polvere come porci; tentando di soffocarsi? Poc'anzi ungevansi e radevansi pacificamente a vicenda; ed ora improvvisamente abbassando il capo si dan di cozzo come gli arieti; indi l'un di essi alzando da terra il suo compagno, lo lascia cadere con violenta scossa, e sovra esso lanciandosi gl'impedisce di rialzarsi, premendogli col gomito la gola, e sì fortemente stringendolo colle gambe, che temo sia per soffocarlo; abbenchè l'altro gli percuota la spalla, pregandolo a lasciarlo libero e dandosi per vinto. Parmi che non dovrebbero in tal guisa intonacarsi di melma, dopo essersi unti d'olio; ond'io non posso trattenere le risa, allorquando vedo che eglino sfuggono dalle mani de'loro compagni come altrettante anguille premute. Eccone alcuni che rotolansi nella rena prima d'incominciare il combattimento, affinchè il loro avversario abbia maggior presa, e che la mano non iscorra sull'olio e sul sudore.

Solone - La difficoltà che s'incontra a prendere pel collo un avversario, quando l'olio ed il sudore fanno sdrucciolare la mano sopra la pelle, fa sì che all'occasione si possa senza fatica trasportare fuor del combattimento un ferito, o condur via un prigioniero. In quanto poi alla polvere con cui si fregano, lo fanno essi per una ragione affatto diversa; vale a dire per agevolare

la presa, e assuefarsi, malgrado quest'ostacolo, a deludere le mani dell'avversario; oltre di che quella precauzione serve non solo ad asciugare il sudore e a polire la pelle, ma eziandio a sostenere le forze opponendosi a una soverchia traspirazione, e ad impedire ogni adito all'aria, chiudendo i pori che vengono aperti dal calore.

Anacarsi – Che significano quegli altri che sono sì coperti di polvere? Si abbracciano e si percuotono l'un l'altro a colpi di piedi e di pugni, senza tentare di rovesciarsi al suolo come i primi, ma l'uno insieme all'arena e al sangue sputa i denti per un colpo ricevuto nella mascella, senza che quell'uomo vestito di porpora, il quale presiede a questi esercizi, si dia pensiero di separargli, questi alzano turbini di polvere, come coloro che disputano il premio della corsa.

Solone – Quelli che vedi nel fango o nella polvere, combattono alla lotta: gli altri percuotonsi co' piedi e co' pugni al pancrazio: vi sono degli altri esercizi che tu vedrai, come la piastrella e il pugilato; e apprenderai che in tutti questi esercizi il vincitore viene incoronato (1). Per potere far parte a siffatti giuochi non era bastante che gli atleti si fossero accuratamente coltivati ne' diversi esercizi del corpo dalla più te-

(1) Prima di parlare della corona che concedevasi all' atleta vincitore, importa di esporre con qualche dettaglio l'ordine, le leggi, le formalità che si praticavano nella celebrazione de' giuochi solenni, che tanto interessavano e le città e le intere popolazioni.

nera età, e distinti ne' ginnasi da' loro compagni, ma era necessario almeno fra' Greci, ch'eglino subissero delle prove rapporto alla loro nascita, ai costumi e al loro stato, poichè gli schiavi erano esclusi dai ginnici combattimenti. Gli Agonoteti destinati ad esaminare gli atleti, scrivevano sopra un registro il nome ed il paese di coloro che si arruolavano nel ginnastico combattimento. All'aprirsi de' giuochi un araldo proclamava il numero degli atleti che dovevano presentarsi ad ogni sorta di combattimento, li passava a rassegna dinanzi al popolo, pubblicando ad alta voce i loro nomi. Occupavasi indi nel regolare a sorte le classi di coloro che doveano combattere in ogni specie di giuoco, in quelli ove più di due concorrenti potevano nel medesimo tempo disputare il proposto premio, tali erano e la corsa a piedi, e la corsa de' carri ec.

I campioni schieravansi secondo l'ordine stabilito dall'estensione de' loro nomi; ma nella lotta, nel pugilato, nel pancrazio, ove gli atleti non potevano combattere che a due a due, i combattenti venivano accoppiati, estraendosi a sorte in diversa maniera, come c'insegna Luciano. Dopo questa formalità e dopo di avere animati gli atleti a distinguersi, davasi il segnale de' vari combattimenti. Allora gli atleti entravano in lizza e per riportare il premio ponevano in opera tutta la forza e la destrezza acquistata ne' loro esercizi. Tutte le leggi atletiche, come pure i regola-

menti dei giuochi erano osservati con tanta esattezza, che severamente si punivano coloro, i quali ricusavano di obbedirvi (1). Le ricompense degli atleti erano di più specie: prima di tutto gli spettatori celebravano la vittoria de' combattenti con applausi e reiterate acclamazioni: si faceva da un araldo proclamare il nome de' vincitori, e si distribuivano loro i meritati premi, cioè degli schiavi, dei cavalli, de' vasi di bronzo co' loro tripodi, delle tazze d'argento, degli abiti, delle armi, dell'argento monetato, ma il premio più stimato consisteva in palme, in corone che venivano poste sul capo de' vincitori alla presenza degli spettatori, le quali cose erano per queste occasioni custodite nei tesori delle città della Grecia.

Dopo ciò gli atleti erano condotti in trionfo, vestiti d'una stoffa a fiori in tutto lo stadio, e questo non era che il preliminare d'altro più glorioso trionfo nella loro patria. I vincitori al loro arrivo erano ricevuti fra le acclamazioni de' lor concittadini che in folla correvano ad incontrarli; adorni delle insegne della vittoria sopra un carro tirato da quattro cavalli, entravano in città; dinanzi loro portavano delle faci accese, ed erano accompagnati da un numeroso corteggio che

(1) Era proibito il sedurre co' donativi i giudici e gli avversari, e la violazione di questa legge veniva punita con ammenda, il cui danaro impiegavasi nell'erigere statue in onore degli Dei. Altri regolamenti il lettore potrà rinvenire in Adam. Antich. Rom.

onorava questa solenne pompa. Il trionfo di Nerone reduce dalla Grecia, come lo descrive Svetonio, ci presenta una compiuta immagine di tutto ciò che componeva la pompa degli atletici trionfi. La ceremonia terminava quasi sempre con pubblici banchetti, alcuni de' quali facevansi a spese del pubblico, ed altri a spese de' particolari, noti al vincitore; indi egli stesso regalava i propri parenti e gli amici suoi. Allorquando Alcibiade riportò il primo, il secondo e il quarto premio della corsa de' carri ai giuochi olimpici, spinse egli la magnificenza del trionfo più lungi; poichè dopo aver compiuti i sacrifici dovuti a Giove, diè banchetto a tutta l'assemblea. Lo stesso fece Leofrone, secondo Ateneo: e Empedocle d'Agrigento, avendo ottenuta la vittoria ne' giuochi stessi, nè potendo, come pitagorico, regalare al popolo nè carne, nè pesce, fece fare un bue con una pasta composta di mirra, d'incenso e di ogni altra sorta di aromati, e lo distribuì in pezzi a tutti coloro che si presentarono. Quelle palme, que' trionfi, quelle acclamazioni, que' banchetti che davano da principio tanto risalto alla vittoria degli atleti ne' giuochi ginnici, altro non erano, in fatto, che passeggieri onori, la cui memoria si sarebbe ben presto cancellata, se non ne fossero ad essi succeduti de' più stabili e durevoli al pari della vita de' vincitori; questi onori consistevano in diversi privilegi loro accordati, ch'eglino godevano pacificamente

all' ombra delle leggi, e sotto la protezione de' principi e de' magistrati; fra i quali privilegi, il più onorifico era quello di avere il diritto di preminenza ne' pubblici giuochi. Tale preminenza era giustamente dovuta a uomini che la Grecia riguardava come Dei, a uomini pei quali aveasi tanta considerazione, che, secondo Cicerone era più glorioso fra' Greci l'aver vinto ne' giuochi olimpici, di quello che avere ottenuto in Roma gli onori del trionfo. Godevano i vincitori de' ginnici combattimenti di un altro privilegio in cui all'onorifico era accoppiato anche l'utile, siccome quello d'essere nutriti per tutto il resto dei loro giorni a spese della patria. Il desiderio di rendere immortali le vittorie riportate dagli atleti ne' giuochi ginnici, diè spinta a porre in opera diversi mezzi tendenti a siffatto scopo; tali erano gli archivi pubblici, gli scritti de' poeti, le statue, e le iscrizioni. Appena finita la celebrazione de' giuochi, era prima cura degli Agonoteti l'inscrivere sopra pubblici registri il nome, il paese de' vincitori, e le specie di combattimento, siccome a suo luogo significai, dal quale erano usciti vittoriosi. Presso i Greci le lodi degli atleti divennero uno de' principali soggetti della poesia lirica, ed è sovr' essi che aggiransi tutte le odi di Pindaro, divise in quattro libri: ciascuno di questi porta il nome de' giuochi in cui si distinsero gli atleti, le vittorie de' quali trovansi in quegli immortali poemi celebrate. Non contenti i popo-

li del soccorso che loro prestavano gli archivi pubblici e i poeti a fin di perpetuare la memoria delle vittorie riportate dagli atleti ne' ginochi ginnici, impiegavano anche l'arte degli scultori per trasmettere a' secoli futuri la figura e i lineamenti di quegli uomini stessi, ch'essi riguardavano come degni di tutta l'ammirazione (1). Finalmente malgrado la proibizione degli Agonoteti, si giunse fino a tributare onori divini a' vincitori de' ginnici combattimenti, e questa specie di culto può riguardarsi come il colmo dell'atletica gloria. Oltre i due esempi citati di sopra, cioè di Filippo Crotoniate, l'uomo più bello de' suoi tempi, e di cui parla Erodoto; non che di Eutimio di Locri, eccellente atleta nel pugilato (2), il terzo è quello dell'atleta Teagene che Pausania dice essere stato dopo la sua morte adorato non solo da' suoi concittadini, ma da altri diversi popoli tanto greci che barbari (3).

Rapporto a' giuochi scenici, siccome non ha guari indicai, questi si rappresentavano sul teatro, o viceversa sulla scena che prendesi per l'intiero teatro (4); in tutti questi giuochi v'eran de'

(1) In Pausania si può leggere l'enumerazione di tutte le statue che ai suoi tempi vedevansi in Olimpia, adorne d'iscrizioni, le quali indicavano il paese degli atleti vincitori in esse rappresentati, il genere e il tempo delle loro vittorie, ed anche il premio riportato.

(2) Secondo Plinio il naturalista ebbe vivente gli onori divini (lib. 7).

(3) Tali erano i frutti de' ginnici combattimenti, esercizi sempre celebri, e de' quali noi non abbiamo più idea alcuna.

(4) I giuochi di musica o di poesia, per le loro rappresentazioni non aveano luoghi particolari.

giudici per decidere della vittoria (1). Supponendo che il lettore conosca tutte queste cose, faccio però osservare, che fra tanti giuochi, gli Olimpici, i Pizi, i Nemei, gl'Istmici non saranno giammai dagli uomini dimenticati, sino a che sussisteranno gli scritti dell'antichità. Ne' quattro giuochi solenni testè citati; in questi giuochi che facevansi con tanta pompa; ai quali da tutte le parti della terra accorreva una prodigiosa moltitudine di spettatori e di combattenti, in questi giuochi cui siamo debitori delle odi immortali di Pindaro, non davasi altro premio, fuorchè una semplice corona d'erba, la quale ne' giuochi olimpici era di olivo selvatico: ne' pizi, di alloro: ne' nemei di prezzemolo e appio domestico verde; negl'istmici, di prezzemolo secco (2). Quindi in Erodoto leggiamo, che durante la guerra di Persia, Tigrane udendo parlare di ciò che costituiva il premio de' tanto famosi giuochi de' Greci, si volse a Mardonio, e, colto da stupore, esclamò: *Cielo! con quali uomini ci hai tu posti alle mani? insensibili all'interesse eglino non combattono che per la gloria.* Eranvi molti altri giuochi passeggeri, che celebravano i Greci; cioè quelli che in Omero si leggono fatti pe' funerali di

(1) Eravi questa diversità, che ne' combattimenti quieti, ove non trattavasi che di opere di spirito, di canto e di musica, i giudici, all'atto della distribuzione de' premi, erano seduti, e ne' combattimenti violenti e pericolosi, i giudici pronunziavano stando ritti in piedi; la ragione di questa differenza è ignota.

(2) La Grecia volle insegnare a' suoi figli, che l'onore dovea essere l'unico ed il principale scopo delle loro azioni.

Patroclo; e in Virgilio, quelli che Enea instituì pel giorno anniversario del proprio padre Anchise (1).

Non men famosi de' Greci sono i giuochi romani, i quali furono portati a un punto di grandezza e di magnificenza incredibile. Furono distinti pe' luoghi ov'erano celebrati, o per la qualità del Dio cui erano dedicati. I primi erano compresi sotto il nome di giuochi circensi e di giuochi scenici, perchè gli uni venivano celebrati nel circo, gli altri sopra la scena. Riguardo a' giuochi consacrati agli Dei, erano dessi divisi in sacri e in votivi, perchè si facevano per dimandare qualche grazia; in giuochi funebri e in giuochi ricreativi, come erano per esempio, i giuochi compitali. Durante il tempo della reale dignità, i giuochi romani eran guidati da' re; ma dopo ch'essi furono espulsi di Roma, dall'istante in cui la repubblica prese una forma regolare, i consoli ed i pretori presiedevano a'giuochi circensi, apollinari, secolari. Gli edili plebei ebbero la direzione de'giuochi plebei, il pretore o gli edili curuli, quella de' giuochi dedicati a Cerere, ad Apollo, a Giove, a Cibele e ad altre grandi divinità, sotto il titolo di giuo-

(1) Questi però non eran che giuochi privati, ne' quali davonsi per premio delle corazze, degli scudi, de' caschi, delle spade, de' vasi, delle tazze d'oro, e degli schiavi; non vi si distribuivano corone d'appio, d'olivo, d'alloro, essendo queste riservate a maggiori trionfi.

chi Megalesi (1). Avendo Camillo con la sua destrezza, l'anno 387 riunito il popolo col senato, la gioja per tale avvenimento fu in tutti gli ordini sì viva, che per dare agli Dei un segno della loro riconoscenza per la tranquillitá cui speravano di godere, il senato ordinò che si facessero de' giuochi grandi in onore degli Dei, e che fossero solennizzati per lo spazio di quattro giorni, mentre pel passato i giuochi pubblici non duravano che tre soli giorni, ed in forza di tal cambiamento, vennero chiamati *ludi maximi*, quelli che prima nomavansi *ludi magni* (2).

I giuochi scenici abbracciavano tutte le rappresentazioni che si faceano sulla scena. Essi consistevano in tragedie, commedie, satire, e si rappresentavano in teatro in onore di Bacco di Venere, di Apollo. Per rendere più piacevoli cotesti divertimenti, aveasi l'uso di far precedere le danze sulla corda, ed altri simili spettacoli, che servivano di preludio; indi introducevansi sulla scena i mimi e i pantomimi, pe' quali i Romani mostrarono sommo trasporto ne' tempi in cui la corruzione de' costumi diè bando alla virtù. I giuochi scenici non aveano tempi o giorni

(1) Nel numero di questi pubblici spettacoli ve n' erano alcuni che si chiamavano specialmente giuochi romani, i quali erano divisi in *magni et maximi*, cioè in grandi e grandissimi.

(2) Presso i Romani celebravansi de'giuochi non solo in onore delle divinità abitatrici del cielo, ma eziandio di quelle che regnavano nell' inferno: i giuochi instituiti per onorare gli dei infernali erano di tre sorta, e conosciuti sotto i nomi di *Taurillia*, *Compitalia*, *Terentini ludi*.

stabiliti, nello stesso modo di quelli che i consoli e gl'imperatori davano al popolo, onde procurarsi la benevelenza di lui, e che venivano celebrati in un anfiteatro circondato di logge ove davansi anche de' combattimenti d'uomini e di animali (1). I giuochi secolari particolarmente non si celebravano che ogni cent' anni. Si possono quivi aggiungere i giuochi Attiachi, Augustali, Palatini, che si celebravano in onore di Augusto: i Neroniani in onore di Nerone; come pure i giuochi in onore di Commodo, d'Adriano, di Antinoo, e tanti altri immaginati nella stessa guisa. E siccome gli edili all'uscire di carica davano sempre de' giuochi pubblici al popolo romano, nacque fra Lucullo, Scauro, Lentulo, Ortensio e Antonio Murena la gara, onde spingere la magnificenza al più eminente grado. Cesare però li sorpassò tutti ne' giuochi funebri che egli fè celebrare in memoria del proprio padre: non contento di dare i vasi e tutto il fornimento del teatro in argento, fece lastricare l'arena di lamine dello stesso metallo; perciò, dice Plinio, si videro per la prima volta gli animali camminare e combattere sull' argento. Questo eccesso di spesa era proporzionato all'ec-

(1) Questi giuochi erano chiamati Agonali, e quando correvasi nel circo dicevansi Equestri o Curolì: i primi erano consacrati a Marte e a Diana; gli altri a Nettuno e al Sole. È altresì a sapersi, che i Romani divenuti padroni del mondo, accordarono de' giuochi alla maggior parte delle città che ne fecero domanda, i nomi de' quali trovansi ne' marmi d'Arondel; e in un' antica iscrizione eretta a Megara, della quale fa menzione nel suo viaggio di Grecia.

cessiva ambizione di Cesare; perchè gli edili, da' quali fu preceduto, aspiravano soltanto al consolato, e Cesare mirava all'impero.

Ciò basta intorno a' giuochi della Grecia e di Roma, considerati in generale; ma siccome son essi un ramo estesissimo della letteratura, ne aggiungerò a' detti alcuni altri. E per dar principio dico, che eranvi de' giuochi cui davasi il nome di Castrensi, perchè si celebravano ne' campi da' soldati, per mantener sempre vivo il loro coraggio, il loro vigore. Altri erano detti Naumachi, dalla parola latina *Naumachia*, e consistevano in combattimenti navali che davansi in Roma, da principio in un lago scavato semplicemente presso il Tevere; così Svetonio in Augusto: *Item navale praelium circa Tyiberim cavato solo.* Il piacere che poscia vi presero i Romani, li trasse a fare costruire artificialmente, ed ordinare de' luoghi fatti espressamente per rappresentare questa sorta di spettacoli, a' quali luoghi venne dato il nome di *Naumachi.* Qualche volta si rappresentavano anche negli anfiteatri e nel gran circo. Gl'imperatori fecero enormi spese per tal sorta di combattimenti; vi si vedevano delle Ninfe, de' mostri marini; e a' tempi di Claudio, Svetonio parla d'un tritone di argento che, mediante una macchina, veniva spinto sul lago, e colla marina sua conca animava i combattenti. L'acqua entrava in que' luoghi per mezzo de' canali con tanta rapidità, che gli spettatori non aveano tempo

di accorgersene, e nella stessa guisa ne usciva, a fin di lasciare il campo libero ad altri divertimenti. Queste rappresentazioni da principio furono immaginate per esercitare i soldati alle battaglie di mare, come nel tempo della prima guerra punica, allorquando i Romani vollero formare una flotta per restistere a' Cartaginesi; ma in seguito questi giuochi non servirono che al divertimento del popolo. Avendo Giulio Cesare ritrovato un luogo favorevole sulle sponde del Tevere, e in poca distanza dalla città, lo fece scavare, e vi diede il primo divertimento d'una Naumachia. Vi si videro combattere de' vascelli tirj ed egizi; ed i preparativi che furono fatti per questo nuovo spettacolo, punsero in tal guisa la curiosità de' popoli, che fu d'uopo ricoverare sotto delle tende i forestieri che vi si recarono quasi nel medesimo tempo da tutte le parti della terra. In seguito sotto il regno di Augusto, diedesi il secondo spettacolo navale in memoria della vittoria d'Azio; gl' imperatori imitarono poscia quest' esempio. Claudio nella Naumachia data da lui sul lago Fucino, fece combattere dodici vascelli contro altrettanti, sotto il nome di due fazioni, l'una Rodia e l'altra Tiria. Eran esse animate alla battaglia da un tritone, il quale colla sua tromba usciva dal mezzo delle acque. L'imperatore ebbe desio di vedere schierati passare dinanzi a lui i combattenti, fra cui ve n'erano molti condannati a morte, i quali gli dissero: *Signore ricevi il sa-*

luto delle truppe che vanno a morire per tuo divertimento. Egli rispose loro in due parole: *Avete vos*, ed ebbe luogo la battaglia. Nerone fece eseguire una Naumachia più orribile e considerevole; poichè fece espressamente forare il monte che divide il lago Fucino dal fiume Liri. Armò de' navigli a tre e a quattro ordini, su' quali imbarcò diciannove mila combattenti, e fece comparire sull'acqua ogni sorta di mostri marini. Però la più singolare di tutte e la più famosa nell'istoria, è quella che diede l'imperatore Domiziano, abbenchè in questo navale combattimento egli non facesse comparire che tremila combattenti, divisi in due parti, l'uno de' quali fu da lui chiamato il *partito ateniese*, e l'altro il siracusano; ma fece circondare tutto lo spettacolo di portici di una prodigiosa grandezza e di ammirabile esecuzione. Svetonio ci ha conservato la descrizione di questi giuochi, che gli amatori di tal guerra potranno trovare rappresentati nella stessa tavola del *Saggio Storico d'architettura di Fischer.* Non potrei senza dilungarmi soverchiamente parlare de' giuochi Cabiri celebrati a Lenno: di que' detti Demetri in onore di Cerere: di que' de' Sacerdoti, conservatici dagli scrittori e negli antichi calendari: ne' di que' Teogami in onore di Proserpina, nè di quelli instituiti per Giunone in Argo, a Samo, a Egina, e in molte altre città della Grecia.

Allorchè il mio Atleta prodotto con la Ta-

LA MADDALENA DI TIZIANO

vola LXXXII, venne fuori dagli scavi di Ercolano, era in molti pezzi frammentato; lo scultore Solari con la solita sua diligenza, ne ha riunito tutte le parti, senza trascurare i più minuti frammenti. Fiorisce esso negli anni della sua virilità in tanto splendore di gagliardia e di bellezza, che sembra vincere in ciò tutti gli altri uomini: e tanto eran tenute in pregio dagli antichi le statue ed i lavori sublimi delle arti che rendevano illustre una città, una gente.

LA MADDALENA

DI

TIZIANO VECELLI (1)

Quanto Tiziano fosse valente dipintore, il detti a conoscere, allorquando tenni discorso di Filippo II re spagnuolo (2); dir altro sarebbe superfluo. In questo dipinto però, dietro il parere degl'intelligenti in arte, risulta poco accurato disegno, il soggetto mancherebbe di fondamento, poichè il disegno è la prima essenzial parte, e coloro che la trascurarono per dedicarsi ad altra, smarriron la retta via che all'unico bene conduce. Sembra, che all'artistica deficienza supplisca il colorito, magico effetto, ch' ebbe sì famiglia-

(1) Quadro in tela alto palmi 4 e tre quarti, largo palmi 3 ed once 10.
(2) Vedi il tom. 1 de' Monumenti pag. 109.

re il Vecelli, cioè, un tuono sì forte, che quantunque non sia del tutto naturale, sembra però stare fra la stessa natura e l'arte. Commoventissima è l'espressione della pentita donna, e pur troppo in veggendola può dirsi, che nella scuola dell'ideale l'artista da imitatore diventa creatore, giacchè sebbene tutte le parti che ei sceglie siano in natura, l'unione e il composto delle parti medesime è suo. Ogni oggetto ha le sue imperfezioni inevitabili all' umana condizione, e per quanti pregi possano accumularsi in un soggetto, non comprenderà mai tutte le beltà possibili; non ostante però in que' lineamenti che denotano penitenza, e in quella espressione, che pur dà a conoscere il più intenso dolore, vi ravvisi quella beltà, che tende all' ideale, e che tanto bene si addice a Maddalena, che voglion tutti sia stata bellissima. Ha essa, siccome vedesi, biondi e fluttuanti i capelli: non sembran dipinti, ma come se veri si vedessero da una leggerissima auretta ventilati. Quanto pregio somministran quelli al soggetto, e come sono bene intese e indicate le masse. Ha creduto il valente artista, essendo per se stesso semplicissimo il soggetto, di ben toccare il paese, ed in fatti è tutto deserto e sassoso; ivi piange la Maddalena. E il libro, il teschio, il vaso degli unguenti, che pur le si veggono innanzi, contribuiscono non poco a ricordarci la meditazion perenne che la penitente conduceva

G. Abbate dis. G. Camilli inc.

GENJ MUGNAJ.

Antico dipinto di Pompei.

nel deserto; di lei poco leggesi nel Vangelo. I suddetti accessori, indispensabili a denotare il carattere, sono trattati con la più scrupolosa precisione (1).

GENI MUGNAJ (2)

Prima di scendere alla narrazione dell'antico mulino espresso nella Tavola prodotta, piacemi dir qualche cosa di que' a acqua e a vento. Poinsinet nella sua traduzione di Plinio (3) pretende che i mulini a acqua siano recentissimi, e sembrà, aggiung'egli, che gli antichi non abbiano conoscinto fuorchè la mola a braccio, o, tutto al più, quello ché faceasi girare per mezzo degli animali (4). Ei crede che Plinio abbia voluto dire solamente che in Italia si è ricorso talvolta alla mola, e senza dubbio, dic' egli, a una picciola mola a braccio; nulladimeno chiaramente si scorge che Plinio parla de' molini a acqua; ma se il Poinsinet avesse saputo che siffatti molini erano conosciuti sotto Giulio Cesare, non avrebbe trovato strano che Plinio, il quale vivea più di cento cinquant'anni dopo

(1) Il quadro appartenne alla casa Colonna; l'acquistò Ferdinando I.
(2) Antico dipioto di Pompei.
(3) Cap. 56 nota 6.
(4) Di tal natura è quello prodotto nel mezzo de' Geni mugnai, e di cui terrò in seguito discorso.

siffatta scoperta, ne avesse parlato. Comunque sia la cosa ecco le prove di ciò che prepongo. Strabone il quale vivea sotto di Augusto, riferisce che presso il palazzo di Mitridate, si vedeva un molino a acqua; e Palmerio, su questo passo, crede che l'onore di quella mirabile scoperta fosse dovuta a Mitridate, e Soumaise, aggiung' egli, nelle sue note di Lampridio sopra Eliogabalo, ha avuto ragione di dire che quelle macchine furono inventate a' tempi di Cicerone, il quale viveva a quell'epoca (1). Questa almeno è la conseguenza che si potrebbe trarre dal passo di Strabone; ed anche Pomponio Sabino dice che i molini a acqua erano conosciuti sotto Giulio Cesare, il quale era contemporaneo del romano oratore. Leggendo Lucrezio, che vivea settanta cinque anni prima di G. Cristo, trovasi ch' e' ne parla, per similitudine, nel seguente verso:

Ut fluvio versare rotas atque haustra videmus.

Sarà cosa utile d'osservare che, col citato verso, sembra aver voluto Lucrezio indicare due sorta di macchine egualmente mosse dall'acqua; ciò puossi almeno credere dall'*haustra*, che era una specie di ruota di cui parla Vitruvio, ove

(1) Sembra assai verisimile che siffatte macchine siano state inventate nell'Asia Minore.

dintorno alla circonferenza della medesima attaccavansi delle secchie, e tal sorta di ruote servivano ad attingere dell'acqua (1). La cosa non diversifica, e per mezzo di Vitruvio e dell'indicato epigramma si vede che i mulini ad acqua degli antichi erano simili ai nostri; Antipatro viveva sotto il regno di Giulio Cesare, e Vitruvio scriveva sotto Augusto.

Ciò che gli antichi non hanno certamente conosciuto si è l'uso de' molini a vento; questa scoperta è dovuta agli Orientali. Finalmente il citato Poinsinet mostrasi ancora poco esatto allorchè dice che *l'invenzione della mola, riguardo a Plinio, era, per così dire, recente*; mentre si trova che tale scoperta risale a' più remoti tempi, essendone parlato in Giobbe, ed in Mosè. Presso i Greci Milete, primo re di Laconia, era riguardato siccome inventore dei mulini a braccio; i Romani non ne conobbero l'uso se non se al ritorno dall' Asia, verso l'anno 191 prima della nostr' era. I molini a vento usavansi in Ungheria molto prima del 715. Eringio di-

(1) Antipatro di Tessalonica in un epigramma greco, di cui riporto il senso, ha consacrato il vantaggio dei mulini a acqua. „ Donne, occupate nel macinare il grano, cessate di stancare le vostre braccia. Voi potete dormire a vostro bell'agio, e lasciar cantare gli augelli, il cui garrire annunzia il ritorno dell'aurora. Cerere ordina alle Najadi di far ciò che operavano le vostre mani. Elleno obbediscono, si lanciano sino all'estremità d'una ruota e fanno girare un asse. Questo, per mezzo de' raggi che il circondano, fa con violenza girare il peso delle mole. Eccoci ritornate alla lenta e tranquilla vita de' nostri primi padri. Noi apprendiamo a farne i pasti, ed a raccogliere senza fatica il frutto de' lavori di Cerere „ ....

ce: *Recenset tamen et Winceslaus Hagec, in Chron. Bohem. quod anno demum Christi* 718 *primum molendinum aquaticum in Boemia sit extructum: cum antea solis molendinis vento agitatis, et in montibus extructis uterentur.* Quindi, a quanto appare, i molini a vento non vengono punto dalle orientali terre, a' tempi delle crociate, come pretendono alcuni, mentre i viaggiatori assicurano di non averne in Egitto, in Persia o nell'Arabia giammai veduti.

I Geni mugnai prodotti veggonsi all'ingresso dell'edifizio Pompejano, chiamato volgarmente il Panteon, e rappresenta un *Pistrino*, o per dirlo a modo nostro un *Molino*; esiste un tal dipinto dicontro ad altro pur graziosissimo, in cui nella forma più gaia veggonsi i Geni fiorari (1). L'arte pistoria presso gli antichi era quella che avea ufficio di ridurre a pane i cereali, poichè il pistrino o officina di questa arte era forno e mulino insieme uniti. E per meglio dare a conoscere la cosa, dico, che pistori chiamavansi a Roma quegli individui che macinavano o pestavano il grano nel mortajo; così abbiamo da Servio (2). Pestavasi dunque il grano in un mortaio con un pestello a forza di braccia per trarne la farina. Questa operazione ebbe anzi luogo presso ciascun particolare sino all'anno 580, epoca in cui si stabilirono in Roma i pubblici panattieri. Essi forma-

(1) Vedi nel tom. 2 de' Monumenti la Tavola 12 pag. 51.
(2) Eneid. 1 ver. 183.

rono un corpo sotto la protezione del prefetto de' viveri, il quale era incaricato di vegliare affinchè il pane fosse ben fatto (1). Muratori (2) riporta una iscrizione nella quale si leggono queste parole *pistor candidarius*; ei crede che un tal fornajo altro pane non facesse fuorchè il bianco, da Quintiliano chiamato *panis candidus*. Era il pane delle famiglie più agiate; poichè i ricchi mangiavano allora un pane diverso da quello de' poveri. *Alio pane proceres*, *alio vulgus vivebat*, leggesi in Plinio. E Pistore eziandio, che al nome equivale di *fornajo* o *panattiere*, era soprannome di Giove. Mentre i Galli assediavano il Campidoglio, dicesi, che Giove avvertì agli assediati di convertire in pane tutto il grano che ad essi rimaneva, e di gittarlo nel campo de' nemici, onde far credere che per lungo tempo non sarebbersi trovati mancanti di viveri, la qual cosa riuscì tanto bene, che i nemici levarono l'assedio. I Romani in rendimento di grazie innalzarono una statua a Giove sotto il nome di Pistore, dalla parola *Pistor* che significa fornajo, ed anche mugnajo dal verbo *pinsere*, pestare, ridurre in polvere.

L'invenzione dell'arte di macinare si perde infra le chimeriche idee degli antichi, nella favola de' tempi i più remoti; vuolsi che Cerere al bisogno degli uomini la trovasse, nell'insegnare

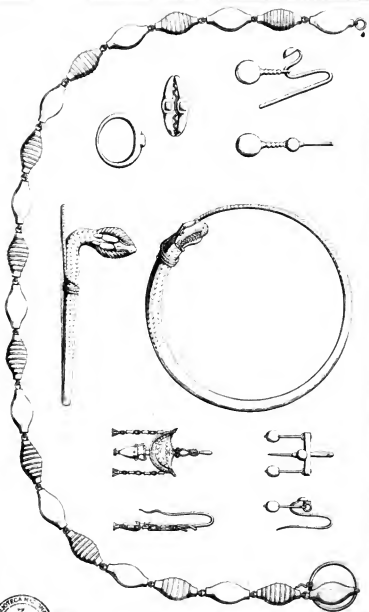
(1) Eravi un corpo particolare di coloro che si chiamavano *pistores siliginarii*, presso i quali trovavasi il pane più buono e meglio preparato.

(2) Thes. inscrip. 304 3.

agli uomini l'arte di coltivare la terra, di seminare le biade, di raccogliere e di fare il pane; ciò fecela venerare siccome la dea dell' agricoltura, e gli antichi faceano ogni anno differenti processioni ne' campi, nelle quali si portava la statua di questa dea per ottenere dal cielo la conservazione della terra. Il penoso ufficio di girare i molini fu prima il carico delle donne: poi gli schiavi ed i condannati vi furono adoperati; in ultimo agli asini questo esercizio di pazienza, ed una tal fatica si commetteva. Molti se ne sono scavati di molini in Pompei; dunque quanto di sopra ho detto di Servio merita una qualche eccezione, e molto più allorchè dice: *Apud majores nostros molarum usus non erat: frumenta torrebant et ea in vilas missa pinsebant: et hoc erat genus molendi, inde et pinsores dicti, qui nunc pistores dicuntur.* E allorquando si facea girare la mola, siccome indicai, dagli asini, il nome le venne di *mola asinaria*: poscia si fece uso dell' acqua, e perciò fu detta *mola aquaria* e quando ne' primi tempi si faceano girare colla mano, dicevasi allora *mola trusatilis*. Da' Digesti (1) altresì rilevasi che la parte inferiore di ciascun molino chiamavasi *meta*, catillo la parte superiore. Siccome vedesi nel dipinto gli asinelli sono già apparecchiati al penoso girar del molino: i genietti sono sette, alati tutti, come gli Amorini, al dir di Filostrato, cioè figli

(1) Paolo Giureconsulto, lib. 18 5.

C. Bocalli dis. *G. Bianchi inc.*

ANTICHI GIOIELLI

delle ninfe, fanciulli belli ed alati, tutti i bisogni, tutti i piaceri, tutti i desideri degli uomini opportuni ad esprimere; diconsi fratelli d'Amore. Uno di essi assetta il fornimento ad un asinello con cui deve essere attaccato al molino; e siccome uno è il molino e due gli asinelli già in arnese a girarlo, che quì si vedono, vuolsi credere che a due alla volta fossero a' molini dagli antichi attaccati. Quattro altri puttini giacciono a piè del molino in varie attitudini di riposo,ed hanno, quasi a ristoro delle fatiche che durano intorno al molino, due bicchieri in un desco che appaiono ripieni di vino. Quegli altri due che veggonsi stare alla dritta della pittura, ivi par che figurino da principali dell' arte, poichè mentre tutti gli altri genietti sono nudi, come per essere già spediti alla fatica, questi due sono vestiti, avendo il fanciullo il mantello rosso e la fanciulletta una tunica gialla due volte succinta, poichè del sesso di questa, oltre la gonna, fanno anche fede i capelli intonsi, ed in un nodo sulla testa raccolti, mentre tutti gli altri amorini sono tonduti, come ad uomini ed operai si conviene.

ANTICHI GIOIELLI

La moda ha su gli uomini sparso il suo dominio in tutti i secoli: il lusso le è stato mai sempre di guida; ed esso è pure stato in alcuni tem-

pi l'inesausta sorgente di tanti disordini. Le donne in ogni età si sono rese ingegnose di inventare e produrre alcuni oggetti i quali accrescessero in esse il bello fisico, e le rendesser più atte a lusingare ed a sedurre. Fra le tante cose v'ebber luogo i gioielli, cioè quegli ornamenti della testa, del collo, delle mani; ed in fatti nella Tav. prodotta veggonsi due braccialetti in forma di serpenti; chiamavansi serpi, e ciò dalla forma(1). Appo gli Egiziani reputavansi un simbolo di divinità; una tal cosa ho dato a conoscere allorchè tenni lungo ragionamento sulla Patera Egizia alla Tav. XVI del vol. III de'Monumenti (2). Oltre a' braccialetti, evvi un monile, un anello, e degli orecchini con perle. Le donne se ne addobbavano bene spesso, poichè era un ornamento particolare di Venere. Giulio Cesare fece fabbricare una corazza con delle perle pescate in Inghilterra per farne un omaggio a Venere Genetrice. Parecchi antiquarii hanno dato il nome di questa dea a molte teste di donne, e ciò unicamente perchè erano ornate di perle(3). In Roma ne portavan le donne alle collane ed a'braccialetti (4); una di quelle collane vedesi nella sullodata città nel palazzo Barberini in un si-

(1) Vedi il tom. I de' Monumenti Tav. XL pag. 195.

(2) Pag: 197 e seg.

(3) Conviene osservare altresì che Cerere, Diana e la Giunone delle medaglie di Crotona, portano esse pure delle collane simili.

(4) Plin. lib. 33 cap. 3.

mulacro esprimente Roma stessa. Caylus ha pubblicato due collane antiche, una composta di pietre false di turchina tinta, attaccate ad una intrecciatura d'oro, e di una lunghezza atta a cingere il collo; la seconda formata di prismi di smeraldo, di perle greggie, incatenate da un filo d'oro, e della lunghezza d'un piede e mezzo, la quale doveva per necessità pendere sul petto (1). E trattando ora degli orecchini, siccome ornamento del bel sesso, darò a chi mi legge a conoscere le varie opinioni degli antichi; I così detti orecchini col nome si conoscevano di *pendenti da orecchie*. All'uopo dunque dirò che le donne di tutti gli antichi popoli hanno portato de' pendenti d'orecchie, ma gli uomini non hanno adottato un tale ornamento se non se di rado, e in forza d'un ricercato lusso, che le persone di senno hanno sempre biasimato. Plinio dice che solo in Oriente gli uomini e le donne portavano de' pendenti da orecchie, senza che un tal uso fosse riguardato più indecente all' uno che all' altro sesso (2). L' opinione del naturalista acquista maggior forza da Arriano, allor che dice che nella tomba di Ciro furono deposte le cose, che a quel principe aveano servito, come collane, sciable, pendenti d'orecchie d'oro e di pietre preziose. Fra gli uomini della Grecia e dell'

(1) Racc. d'Antic. tom. 3 tav. 83.—Tom. 7 tav. 70,

(2) In Oriente quidem et viris aurum gestare eo loco (auribus) decus existimatur.

Italia l'uso ne fu rarissimo. Apuleio però, a dir vero, parla di pendenti d'oreochie che portavano i giovani: anche Achille ne porta sopra un vaso di terra cotta nel Vaticano; e Platone nel suo testamento fa menzione di pendenti d'orecchie d'oro (1). Senofonte (2) rimproverava ad Apollonide d'aver le orecchie forate. Alessandro Severo rigorosamente proibì agli uomini l'uso de' pendenti d'orecchie, che lo storico indica colla parola *gemmae*, a motivo delle pietre preziose di cui erano fregiati: *Dicens gemmas viris usui non esse* (3); finalmente s. Agostino coll' ordinario suo zelo si è lanciato contro l'uso che de' pendenti d'orecchie faceauo gli uomini del suo seeolo (4).

Tutto ciò che verrà da me detto intorno a' pendenti d'orecchie nel resto di quest' articolo, riguarderà soltanto quelli delle donne. Procok ha pubblicato il disegno di una figura egizia che ne porta (5); era la sola che Winckelmann avesse veduto con tale ornamento. Il conte di Caylus ne ha pubblicato una seconda, i cui pendenti sono larghi come le guance. » Io non avea giammai veduto, dice egli, nessuna egizia rappresentazione carica di quegli enormi pendenti

(1) Diog. Laert. 1 3 segm. 50.
(2) Idem lib. 1 segm. 50.
(3) Lamprid. cap. 41.
(4) Epist. 2 73.
(5) Vedi del suddetto autore la Tav. 61.

d'orecchie di cui questa sembra adorna; sono gl' istessi dei quali Plauto, parlando d'un Cartaginese, dicea:

Mi — Videm! homines sarcinatos consequi?
Atque, ut opinor, digitos in manibus non habent,
Ag. — Quid jam?
Mi — Quia incedunt cum annulatis auribus.

Egli è d' uopo di convenire che un autore non ha giammai avuto un più bell' incontro, onde porre in ridicolo una moda che non era punto ammessa nel paese in cui egli abitava ». Riguardo alle statue greche è noto che la Venere di Prassitele portava de' pendenti d'orecchie; le figliuole di Niobe, la Venere de' Medici, Leucotoe della villa Albani, ed una bella testa ideale di basalte verde, conservata nello stesso luogo, hanno le orecchie forate. Due statue antiche hanno ancora i loro pendenti d'orecchie lavorati nello stesso marmo. Siffatti pendenti sono rotondi e somigliano a quelli della testè citata egizia figura di Pocock. Una di quelle statue trovasi alla villa Negroni, ed è una delle cariatidi, che sono ivi conservate. L'altra è una Pallade che il porporato Passionei avea collocata nel suo romitaggio presso di Frascati, e che dopo la sua morte è passata in Inghilterra; anche in una casa di campagna del conte Fede, alla villa d'Adriano, si vedeano due busti di terra cotta con simili pendenti d'orecchie. Buonarroti assicura

che negli antichi monumenti i pendenti d'orecchie o le orecchie forate vedeansi soltanto alla Divinità (1). Ma una tale osservazione è smentita dai busti d'Antonia, sposa di Druso, d'una donna attempata, che trovansi nel museo del Campidoglio, e da quello di Mutidia conservato nella villa Ludovisi; tutti tre hanno le orecchie forate. Il sullodato Caylus fa con ragione osservare le teste de' numeri 5, 8 delle tavole 77 e 78 del I tomo della sua Raccolta d'Antichità. Esse non portano che un solo pendente attaccato all'orecchia sinistra (2). La materia de' pendenti d'orecchi i più preziosi era l'oro, nel quale incastravansi delle pietre preziose e specialmente le perle. Il tempo ha rispettato parecchi pendenti d'orecchie adorni di pietre; eccone le descrizioni che potranno riuscire utili agli artefici.

I due pendenti d'orecchie d'Ercolano (3) sono degni d'essere osservati, specialmente a motivo del punteruolo che descrive una spirale, e che posto nel luogo ove l'orecchia è forata, vi fissava il pendente, e lo teneva attaccato. Bisogna convenire che tale ornamento era allora ben sicuro, nè si potea perdere; ma nulladimeno la punta o l'uncino dovevano riuscire di non

(1) Osservaz. sopra alcuni vetri pag. 154.

(2) Niun autore ha parlato di questa singolarità che viene attestata da due monumenti ben conservati.

(3) Disegnati sotto il num. 3, della Tavola 58 della terza raccolta d'antichità pubblicata dal Caylus.

poco imbarazzo, e poteano anche pungere quella che la moda alla propria stravaganza assoggettava. Per rimediare a siffatto inconveniente, si potea coprire con la cera quella punta, quando era collocata. Un granato tagliato a forma di pera, e legato in oro, forma il maggiore ornamento del pendente che porta un pandeloco: l'altro ha la forma d'una fava, o d'una ghianda d'oro massiccio; e siccome negli ornamenti delle donne tutto è di moda, convien credere che un pendente la cui forma non ha niente che alletti, il cui peso doveva essere assai incomodo, poichè era dell'altezza di circa un pollice e mezzo, lusingasse nulladimeno la vanità di quella che ne faceva uso (1). Caylus ha eziandio dato il disegno d'un pendente d'orecchie (2). Questa picciola antichità, dic'egli, carica d'argento dorato, tagliata a guisa d'una pietra preziosa ancora informe, anzi bene incastonata, sembra avere servito di pendente d'orecchie; il picciolo lavoro di cui è adorna, è di buon gusto. Ne' Monumenti antichi del Guattani anno 1784 si vedono due pendenti d'orecchie trovati insieme ad una collana o ad uno spillo da testa in una tomba, fuori della porta di s. Lorenzo a Roma; ambedue sono ornati d'un granato e d'un zaffiro. Per ciò che riguarda i pendenti d'orecchie guarniti di

(1) I napolitani de' dintorni di Portici fanno uso anche presentemente di tal sorta di pendenti d'orecchie.

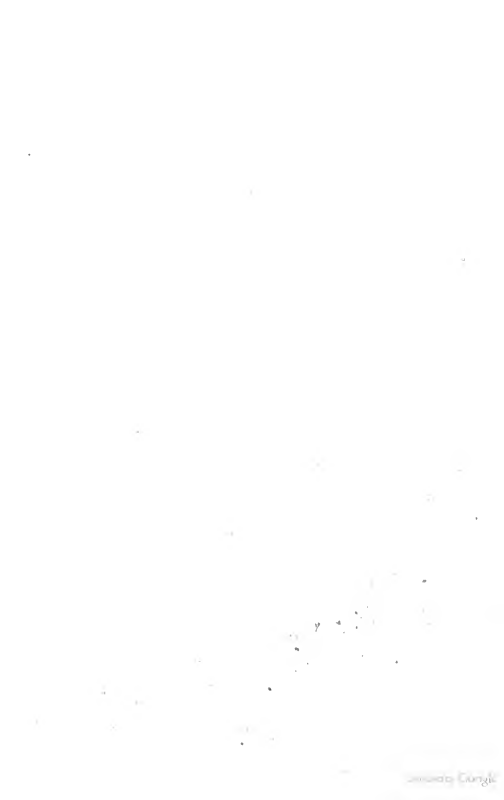
(2) Op. cit. t. 2 num. 4 tav. 47.

perle, non posso esibirne molti esempi, perchè gli acidi attaccano colla più grande energia questa sostanza, in parte animale, in parte calcarea (1); ma i latini scrittori ci hanno conservato la rimembranza degli eccessi di prodigalità che sono stati commessi per questi vani ornamenti. Svetonio narra che Cesare amò Servilia madre di Bruto, e che le fè dono d'una perla comperata per 6,000,000 sesterzi. Da ciò vennero le lagnanze di Plinio e di Seneca. Quest'ultimo parla di pendenti d'orecchie adorni di perle d'un prezzo sì grande, che ciascuna assorbiva il valore di un ricco patrimonio. Plinio nelle sue lagnanze è ancora più energico di Seneca, e riferisce che le romane matrone chiamavano *crotales* que' pendenti d'orecchie guerniti di perle alla foggia di pandelochi, e davan loro un tal nome a motivo dello strepito che fra loro urtandosi faceano le perle. Le donne del popolo portavano de' pendenti d'orecchia di bronzo, simili a quelli che si veggono nel gabinetto di santa Genoveffa, come pure a quelli di cui Pignorio (2) ne descrive uno di vetri colorati o di pietre false guernito (3).

(1) Ecco quanto leggesi nelle Memorie dell' Accademia delle Iscrizioni: „ Le perle di Cleopatra sciolta nell' aceto durante il breve spazio d'un sol pasto, e poscia inghiottite da quella principessa, sono fatti distrutti dalla chimica. L'ordinario aceto non iscioglie punto le perle, e l'acido radicale che potrebbe offenderle, è troppo violento per servir di bevanda „.

(2) De servis pag. 410.

(3) Mem. dell' Accad. delle Iscriz.

R. d'Auria dis. G. Bianchi inc.

BACCO

Antico dipinto di Pompei.

BACCO (1)

Mai ho veduto un Bacco più bello di questo. Esso rinvennesi nella casa Pompeiana detta del Naviglio, la cui facciata è dicontro il fianco del tempio della Fortuna; ed appunto nell'atrio toscano di questa casa si sono scavate pitture bellissime, fra le quali il Bacco. Florido nella sua bella giovinezza, siede maestosamente sopra un trono d'oro borchiato di gemme. Sul trono di Bacco, monumento esistente in Vaticano, così parla, con pensate ed eloquenti parole Ennio Quirino Visconti (2) » Non v'ha d'antico in questo grandioso marmoreo sedile, se non che una parte delle due chimere che ne formano gli appoggiatori, o come suol dirsi i bracciuoli. Le vestigia che rimanevano al fianco delle chimere e al fondo del marmo che si prolunga dietro le loro grappe, indicavano un seggio, e hanno dato l'idea di restituirlo nel suo pristino stato. Era usanza presso gli antichi di dedicare dei nobili sedili o troni alle divinità e di arricchirli d'intagli sovente relativi agli attribnti del nume a cui li consacravano (3). Le chimere la cui testa è un misto di pantera e di capro selvaggio; il corpo di

(1) Antico dipinto di Pompei.

(2) Museo Pio—Clementino. Vol. 7 Tav. 44.

(3) È mensione di simili troni vuoti presso gli antichi scrittori: alcuni vedonsi rappresentati sulle medaglie, nelle pitture antiche, e specialmente ne' bassirilievi; il trono di Toante, re di Lenno padre d' Ipermestra, era di pietra (*Apollon. Argon. lib.* 1 *ver.* 667.)

pantera alata, hanno dato occasione di dare al sedile il carattere d'un trono di Bacco, alla quale divinità quegli animali simbolici faceano allusione. Quindi gl' intagli che lo fregiano, rappresentano emblemi Bacchici, tralci di vite, pampini, grappoli di uve, frondi e corimbi d'edere, timpani e lire, strumenti usitati ne' baccanali. Una gran nebride, o pelle di cavriolo serve a parare la spalliera del trono, e le pine solite terminare la sommità dei tirsi, ornano qui come pomi le sommità delle due colonne quadre della spalliera. Sotto il sedile è stato intagliato un vaso avente per manichi due pantere. Di qua e di là sono state inserite due maschere antiche, una è di Pane, e posa su d'una siringa, l'altra d'un Fauno marino con pinne alle mascelle, e sotto vi sono scolpite le onde del mare ». Il trono su cui siede il mio Bacco è tutt'altro, poichè in luogo di tanti emblemi, non vi sono che gemmate borchie ed uno strato di porpora (1). Tal colore era specialmente impiegato ne' vestimenti de' re di Persia; gli altri distinti personaggi dello stato portavano, a dir vero, delle vesti di porpora, ma d'una diversa tintura. I Tirii erano eccellenti nell'arte di tingere la porpora, sia per qualche particolare segreto, sia ch'essi dessero alla loro

(1) Questo bel colore fu trovato da un cane dell' Ercole Tirio, il quale, avendo mangiato il pesce chiamato murice (*murex*), tornò colle sanne tinte di porpora.

porpora maggior colore di quello che alle porpore ordinarie (1).

Il peplo che dagli omeri discende sino a'piedi del simulacro esternamente è violaceo foderato di verde. La palla de'Latini secondo l'osservazione di Servio (2), era la stessa cosa che il peplo de' Greci. In essi tal vestimento era sempre esteriore, e sotto lo stesso nome prendeva due diverse figure. Ora il peplo era un ampio e lungo manto che poneasi sopra tutti gli altri abiti; ora un vestimento più corto della tunica, e veniva attaccato con un fermaglio; portava esso pure il nome di peplo (3); questa seconda sorta era molto somigliante alla tunica, tranne la lunghezza, ed è questa la ragione per cui Polluce, non ha guari citato, dice che il peplo era un manto ed una tunica (4). In origine chiamavasi eziandio peplo il solo manto consagrato a Minerva, ed era bianco, senza maniche, con ricami d'oro che raffiguravano le guerresche imprese della Dea, singolarmente la battaglia contro Giove; ma sebbene questo da principio fosse il solo soggetto rappresentato sul peplo, coll'andare de' tempi vi furono introdotte altre figure e storie ricamate, che punto non riguardavan cose di religione. Si vide di fatto tal-

(1) Orazio chiama la porpora per eccellenza, *lana tyria*: Virgilio: *sarrarum ostrum*; Giovenale, *sarrana purpura*, dall' antico nome di Tiro, *Sarra*.

(2) Eneid. lib. 1 ver. 484.

(3) Polluce 7 49.

(4) Schol. d'Omer. Iliad.

volta ricamata nel peplo l'immagine di taluno fra gli eroi Ateniesi, dopo una segnalata vittoria da lui riportata; e divenne quell'onore un premio di grandi passate azioni, e un eccitamento a future. Il solito serto di corimbi gli cinge i biondi ed intonsi capelli, ed ha una nebride ad armacollo: con la destra sostiene un cratere a due manichi similmente d'oro, e colla sinistra s'appoggia al tirso la pantera ed i cembali si veggon d'ambi i lati; il simulacro sta dipinto sopra fondo rosso. Il lavoro è sorprendente, ed è uno de'più belli di Pompei.

VEDUTA
DI
CAMPAGNA (1)

Esse sono due, e simmetriche, e di più piacevole aspetto di quella prodotta alla Tavola LXXV. Quanto esse contengono sembra inutile minutamente descrivere; l'intaglio supplisce ad ogni dire. La parte architettonica poco vi figura, meno ciò che sia vista di campagna. Sembra che gli antichi trascurassero ciò ch'è giuoco d'alberi, di colline, di laghi, di casolari; essi con poco verde si proponevano rappresentare un fatto, per cui il loro paesaggio sta fra la così propriamente det-

(1) Antico dipinto di Pompei.

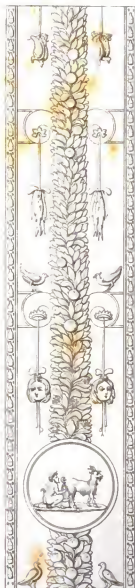
VEDUTA DI CAMPAGNA

Antico dipinto di Pompei

G. Abbate dis. A. Bini inc.

GROTTESCHE

Dipinte di Pompei

F. Mori dis. L. Del Medico inc.

CERERE

Antico dipinto di Pompei

ta veduta, ed un fabricato di città; non ostante però sempre allettano, poichè una qualche cosa significano, ed i personaggi ivi posti le più delle volte hanno un significato misterioso, o appartenente al loro culto.

GROTTESCHE (1)

Quanto è applicabile alla Campagna prodotta, è altresì applicabile alle Grottesche; ne parlai alla Tavola LXXXI. Evvi fra di loro grande analogia, ed in fatti come no, subito ch'esse non sono che uno slancio della più fervida immaginazione? il risultato del buon gusto e del capriccio? Non vi sono leggi o poche per produrle: tutto sta al criterio dell'artista in eseguirle; al genio dell'amatore in contemplarle. Gli antichi in ciò erano celebri, i moderni hanno appreso da quelli.

CERERE (2)

La Sicilia, l'Attica, Creta, l'Egitto disputavansi l'onore d'averla veduta nascere. Oltre non pochi attributi che le assegna l'antichità, essa ebbe da Giove suo fratello una figlia per nome Perefate (3). Questa fanciulla mentre un dì co-

(1) Dipinto di Pompei,
(2) Antico dipinto di Pompei.
(3) Vocabolo che significa frutto abbondante, il quale fu poi noto sotto il nome di Proserpina.

glieva fiori nella Sicilia, dove la madre di lei aveva stabilito il suo soggiorno, vicino al lago Pergo, fu rapita a viva forza da Plutone, che la condusse nel suo regno sopra un carro tirato da quattro cavalli neri. Cerere, soprammodo afflitta ponesi in cammino: monta su d'un carro tirato da due volanti dragoni, e porta nelle mani a guisa di torce due pini accesi nella voragine del monte Etna; così la descrive Ariosto nell'Orlando Furioso can. 12 stanz. 1 2.

> Cerere poi che da la Madre Idea
> Tornando in fretta alla solinga valle,
> Là dove calca la montagna Etnea
> Il fulminato Encelado le spalle,
> La figlia non trovò dove l'avea
> Lasciata fuor d'ogni segnato calle;
> Fatto ch'ebbe alle guance, al petto, a' crini
> E agli occhi danno, al fin svelse due pini.
> E nel fuoco gli accese di Vulcano,
> E diè lor non poter esser mai spenti.
> E portandosi questi uno per mano
> Sul carro che tiravan due serpenti,
> Cercò le selve, i campi. il monte, il piano,
> Le valli, i fiumi, gli stagni, i torrenti,
> La terra e 'l mare; e poi che tutto il mondo
> Cercò di sopra, andò al tartareo fondo.

E siccome nel tempo in cui Cerere andava in cerca della figlia, la terra rimase sterile, segnatamente l'Attica, così essa volendo emendare i mali che

avea cagionati (1), si trasportò nella città di Eleusi dove fu cortesemente accolta dal re Celeo (2) e prese ad educare il piccol figlio Trittolemo, pascendolo di giorno col proprio latte e coprendolo col fuoco la notte (3).

Cerere il più delle volte vedesi in trono, ed in tal foggia esso trovasi descritto dall'erudito antiquario Ennio Quirino Visconti (4) » Le sfingi eran divenute presso gli antichi uno degli ornamenti più usitati de' sedili delle divinità. Immagini di questo animale simbolico, che le greche arti aveano tolto dalla egiziana etimologia, e secondo il solito modificato ed abbellito, decoravano il trono di Giove in Olimpia e quello d'Apollo in Amicle; e vedonsi poste a sostegno de'bracciuoli di maestosi sedili, dove Minerva è assisa in antiche medaglie, e Cerere in antiche gemme. Quindi si è presa occasione dalle due sfingi che aveano formato l'ornamento d'un sedile marmoreo, di restituire modernamente questo sedile nel carattere d'un trono di Cerere. Questa Dea, come simbolo della terra, si è rappresentata sedente su molti monumenti delle antiche arti. Le sfingi (animale allegorico, divenuto simbolo de' misteri) sono state credute proprie, e per tale allusione e per l'esempio indicato, ad ornare il trono

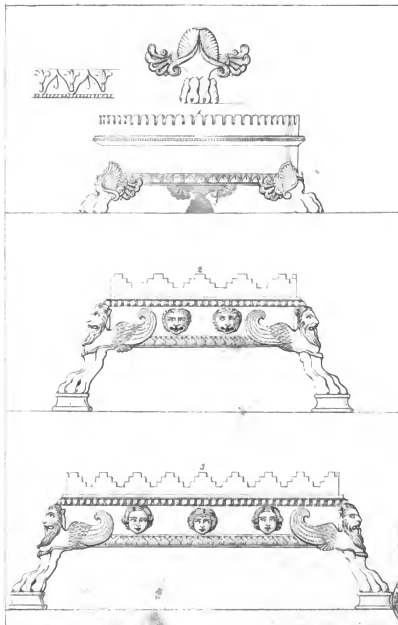
(1) Julius Firmicus, de Error. Relig. Profan.
(2) Callim. Hymn. in Cer.
(3) Virg. Georg. lib. 1 ver. 147.
(4) Museo Pio-Clement. Vol. 7 tav, 45.

d'una deità cui si attribuiva l'istituzione de' misteri. Quindi la cista, emblema de' misteri Eleusini, vi è stata scolpita di sotto; da un lato vi è stata rappresentata la falce de' mietitori, istromento sacro alla dea *frugifera*; dall'altro un volume, attributo alla dea *legifera*, e indicante quello che conteneva i riti arcani de' misteri, o quello delle prime leggi antiche della società civile fondata in gran parte sull'agricoltura. Le colonne della spalliera rappresentano le faci che Cerere accese ne' fuochi dell'Etna per andare in cerca della rapita figlia, e le loro fiammelle servono di pomi. I serpenti alati che tirano il carro della Dea, e ch'essa prestò a Trittolemo, sono scolpiti a bassorilievo sulla spalliera stessa: le spighe e i pavaveri cereali sono intagliati a fregiare le altre parti del trono.

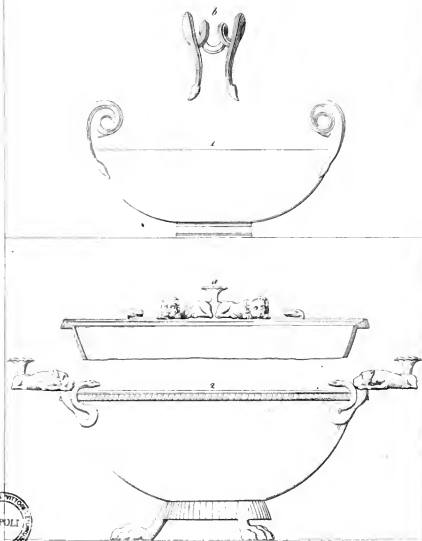
Il dipinto ed intaglio è della solita finitezza, ed ha molta somiglianza con altri simulacri di Cerere nel decorso dell'opere prodotte, nè possono certe deità avere nel produrle una stretta analogia, sì per gli attributi, che per la personalità.

DUE BRACIERI (1)

Anche nelle cose le più leggiere destinate agli usi economici ponevan gli antichi la massima diligenza. Ciò risulta dal semplice andamento de'

(1) Bronzi.

A. Stalloni dis. *A. Pontani inc.*

DUE BRACIERE DI BRONZO

C. Angelini dis. *A. Fornaro inc.*

DUE VASI DI BRONZO

Bracieri, che quantunque di metallo sono del più squisito lavoro. Tali oggetti, per quanto l'artista sia della più feconda immaginazione, han sempre un tipo stesso; nè si può su di essi a piacimento spaziare; non cessan per questo di essere interessanti. E cosa non è interessante, segnatamente alle arti, di quanto rinvennesi, e tuttavia rinviensi dagli scavi d'una Ercolano e di Pompei? In luogo di penetrar ne' dettagli de' pezzi prodotti, e perdermi in parole, giacchè altrove ho parlato degli usi de' Bracieri, consiglio il lettore rivolgersi all'oggetto prodotto a bulino.

DUE VASI

DI

BRONZO

Vediamo, posti ad esame gli antichi monumenti, che i Vasi in genere ben presto variarono forma, e che sì i sacri, sì i funerari, sì da tavola o da bere, non che que' rigurgitanti ornati d'architettura, tengon sovente una svariata configurazione, sì che con istento alcune volte indovinasi l'uso a cui erano destinati. Facile però è a concepirsi quello de' due prodotti con la Tavola XCI. La loro bellezza li rende in qualche modo singolari, e fa a prima vista comprendere a qual grado di sublimità eran portate le arti di cesello e di fusione a' que' dì in cui i Romani empievan di co-

se belle le loso città co' prodotti di estranea terra, o mercè l'opera di esimii lavoratori portati di Grecia.

APOLLO

Lodi sublimi di questo Dio cantarono Omero, Pindaro, Ovidio, Stazio; ed elegantissimo è l'inno dedicatogli dal Capilupo

> Sic novem praestans cithara Camoenis
> Dum vagis plaudunt pedibus choreas,
> Dulcia aeterno modulata plectro
> Carmina dicis.

Di squisito lavoro è il simulacro, nè va ultimo certamente fra non pochi monumenti che lo rappresentano. Di esso dicon gli scrittori che educato a Belo fiorisse negli anni della sua puerizia in tanto splendore di grazia e di bellezza, che già vincea in ciò tutti gli altri Numi: cresciuto nell'adolescenza, quella sua beltà destò sempre più grande meraviglia; perchè avendo Giove raunati in cielo gli Dei in dì solenne, Apollo si usurpò i primi affetti nel cuor delle Dee. A quanto ho detto corrisponde in tutto la mia statua, che nel più gaio aspetto rappresenta l'intonsa deità, Apollo.

A. La Volpe dis. G. Consorti inc.

APOLLO

Statua.

INDICE

DELLE TAVOLE

NIHIL OBSTAT
Jos. Melchiorri Cens. Phil. Dep.

IMPRIMATUR
F. D. Buttaoni Ord. Pr. S. P. A. Mag.

IMPRIMATUR
J. M. Vespignani Archiep. Tyanaeus Vicesgerens.